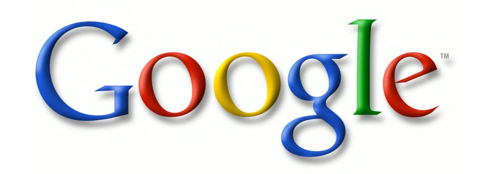
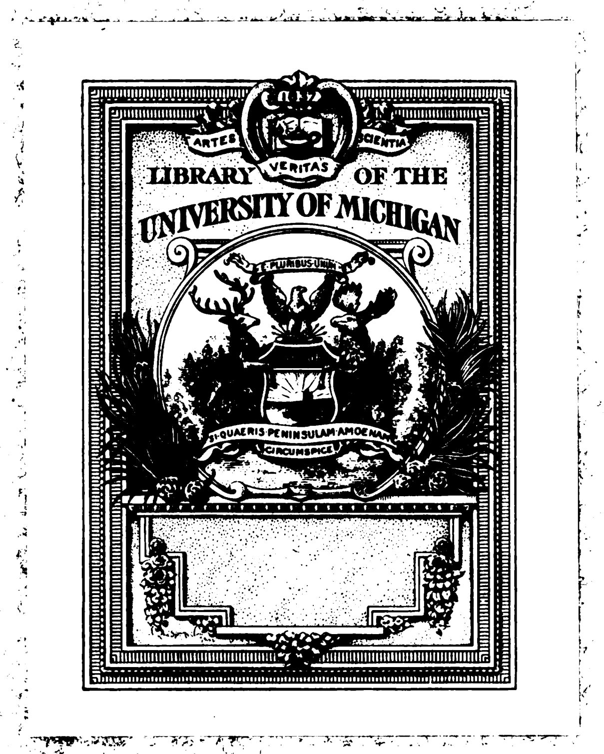
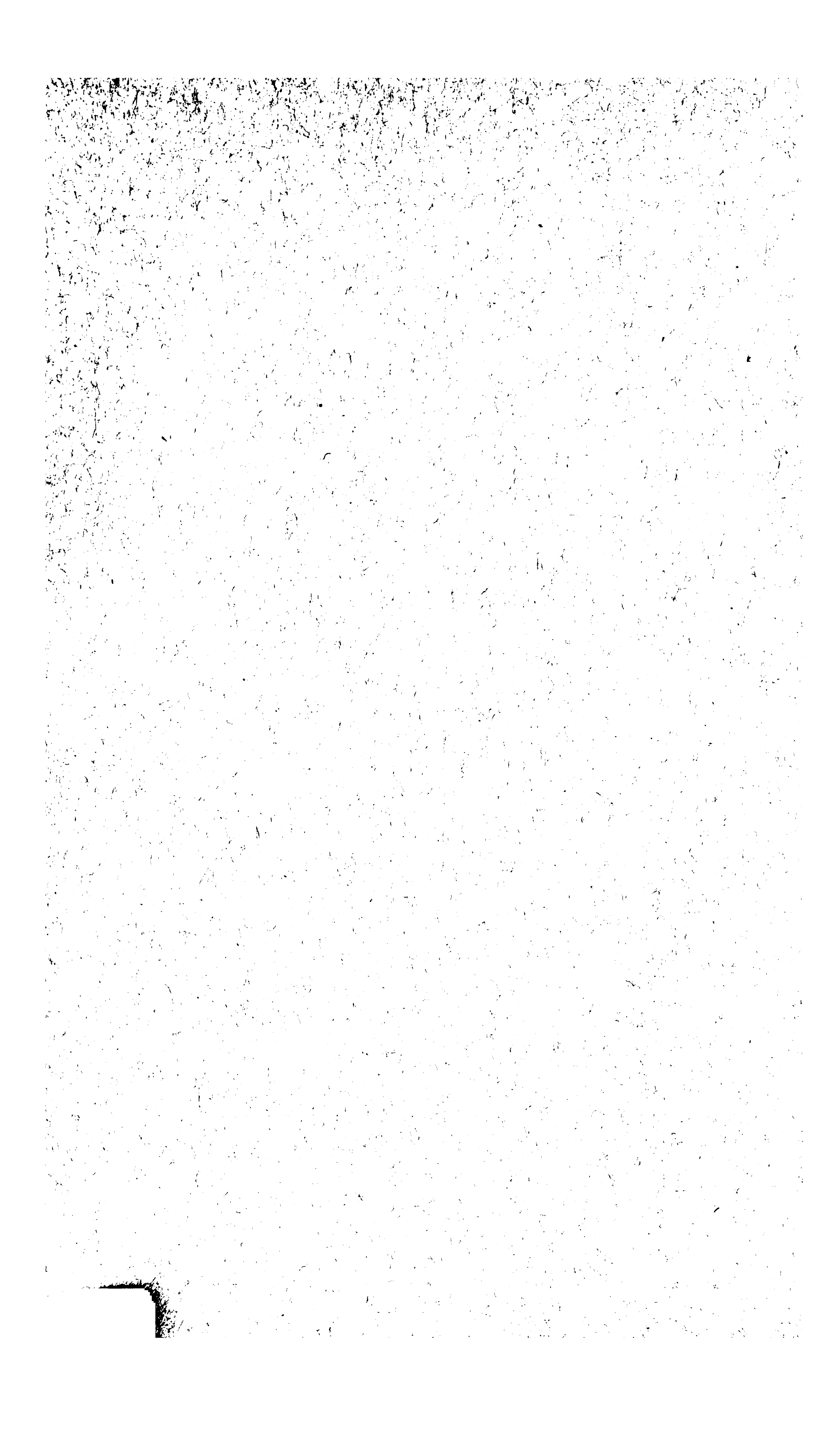

Google




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Aristotle

LA

POÉTIQUE D'ARISTOTE

ÉDITION ET TRADUCTION NOUVELLES,

PRÉCÉDÉES

D'UNE ÉTUDE PHILOSOPHIQUE

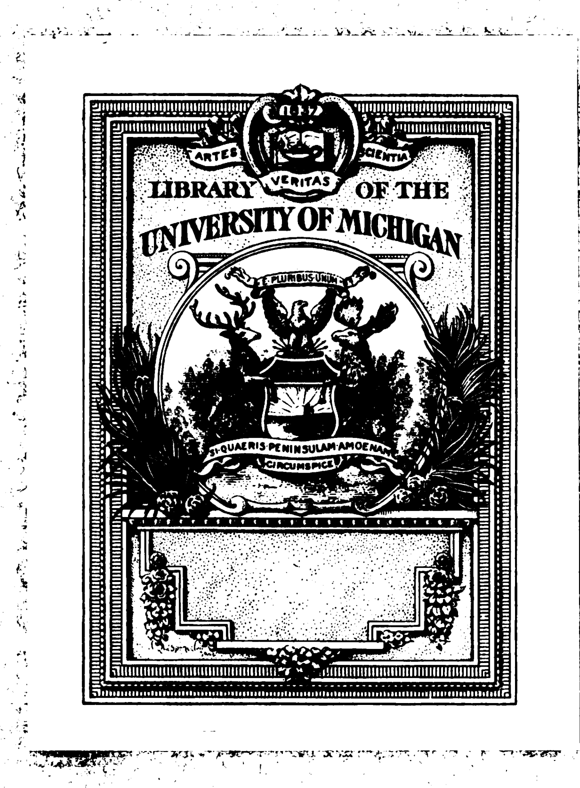
PAR MM.

Adolphe HATZFELD,
Professeur honoraire de Rhétorique
au Lycée Louis-le-Grand.

Médéric DUFOUR,
Professeur de langue et littérature
grecques à l'Université de Lille

LILLE
LE BIGOT FRÈRES, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
25, rue Nicolas-Leblanc, 25

1899


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

1-4, 6, 9, 11

LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

Aristotle

LA

POÉTIQUE D'ARISTOTE

ÉDITION ET TRADUCTION NOUVELLES,

PRÉCÉDÉES

D'UNE ÉTUDE PHILOSOPHIQUE

PAR MM.

Adolphe HATZFELD,
Professeur honoraire de Rhétorique
au Lycée Louis-le-Grand.

Médéric DUFOUR,
Professeur de langue et littérature
grecques à l'Université de Lille

LILLE
LE BIGOT FRÈRES, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
25, rue Nicolas-Leblanc, 25
—
1899

A M. Félix RAVAISSON,

AUTEUR DE L'*ESSAI SUR LA MÉTAPHYSIQUE D'ARISTOTE*

Hommage de respectueuse admiration,

A. H., M. D.

ERRATUM

Page XIII, ligne 22, lisez : ... peintre ou tout autre artiste en figures .. Cf. p. 87.

Page 12, ligne 17, lisez : αὐτοσχεδιαστική.

— 17, — 12, — ... composer sujets et fables ..

— 18, — 18, — πράξεως ὁ μῦθος.

— 24, — 23, — τοῦ πράγματος ὅρος.

— 34, — 5, — ἐστί.

— 46, — 22, — ἐπιεικεῖς.

— 54, — 23, — ... l'arrivée du messager . .

— 56, — 16, — μετὰ πονηρίας <δὲ> ...

— 102, — 25, — ἐλέγχειν.

INTRODUCTION

Objet et méthode du présent travail

Aucun traité d'Aristote ne peut se séparer du reste de son œuvre. « Toutes les parties de ce vaste ensemble ne peuvent être appréciées à leur juste valeur que par les rapports intimes qu'elles ont les unes avec les autres et avec la pensée générale qui les tient étroitement unies » (1). On ne saurait donc étudier isolément la *Poétique*, pas plus que la *Rhétorique;* et nous pourrions prendre pour épigraphe cette réflexion de Lessing : « Il faut toujours commenter Aristote par lui-même. Si quelqu'un veut nous donner un nouveau commentaire de la *Poétique* qui laisse bien loin en arrière celui de Dacier, je lui conseille avant tout de lire les ouvrages du philosophe d'un bout à l'autre; il trouvera des solutions aux difficultés de la *Poétique* là où il s'y attendait le moins » (2).

Ceux qui ont cru pouvoir expliquer la *Poétique* par elle-même, sans recourir aux théories fondamentales de la *Métaphysique*, de l'*Ethique* et de la *Politique*, se sont heurtés à des difficultés presque insurmontables, ou sont tombés dans d'inévitables erreurs. L'impossibilité où ils se sont trouvés d'élucider les points obcurs de ce traité en laissant de côté le reste de la doctrine, suffirait à prouver que le caractère distinctif de la philosophie d'Aristote, ce qui lui assigne une place presque unique dans l'histoire de la pensée humaine, c'est d'avoir embrassé dans une construction systématique et rattaché à des principes universels toutes les connaissances de son temps, tous les traits épars de l'art et de la science

(1) Ravaisson, *Essai sur la Métaphysique d'Arist.*, T. I, *Avant-propos*, p. v (Paris, 1837).

(2) Lessing, *Dramaturgie*, n° LXXV (traduct. de Suckau-Crouslé, Paris, 1869).

des Hellènes. Il n'est donc pas admissible qu'un ordonnateur aussi puissant ait laissé certaines parties en dehors de l'ensemble, qu'un dialecticien aussi vigoureux ait jeté les fondements d'une science ou d'un art sans les relier au faisceau des connaissances humaines.

Aussi avons-nous essayé de remettre la *Poétique* à la place que le philosophe lui avait attribuée dans l'ensemble de sa doctrine. Nous avons commenté Aristote par Aristote lui-même, fixé le sens des textes controversés au moyen de textes empruntés à ses autres ouvrages, expliqué les termes obscurs par l'emploi qu'il en a fait ailleurs.

Voici quelques exemples. Lorsqu'il définit le poème dramatique et détermine la nature, le principe et la fin de la tragédie, il considère l'*action* (πρᾶξις) comme l'essence du drame. Comment la théorie métaphysique de l'*acte* (ἐνέργεια), qui domine tout son système, ne serait-elle pas engagée dans cette définition, l'acte étant à ses yeux la réalité, la fin, la perfection de l'être, et la fin suprême étant l'acte pur, qui se suffit à lui-même, et auquel tend, dans une activité incessante, tout ce qui passe de la puissance à l acte ?

La tragédie a pour ressorts certaines *passions* (παθήματα). La *Poétique* les nomme, sans les définir. C'est dans la *Rhétorique*, où sont indiqués les moyens par lesquels l'orateur produit chez ses auditeurs certains mouvements de l'âme, que sont étudiées en détail ces passions.

Les personnages du drame sont bons ou mauvais, vertueux ou vicieux. C'est dans l'*Ethique* qu'est exposée la théorie de l'*habitude* (ἕξις), fondement du vice et de la vertu. Car ni le vice ni la vertu ne consistent dans une ou plusieurs actions bonnes ou mauvaises, qui peuvent n'être que des accidents dans la vie de l'homme. C'est par une pratique constante, par une habitude persévérante que se forment les caractères (τὰ ἤθη).

Le théâtre n'est pas seulement un divertissement et un jeu. Dans la pensée d'Aristote, il est surtout un instrument d'éducation. Le poète *purifie* les deux passions qu'excite le spectacle de l'action tragique, la *pitié* (ἔλεος) et la *crainte* (φόβος). Que faut-il entendre par cette *purification* (κάθαρσις) ? On trouvera la réponse dans la *Politique*, où le philosophe traite de l'*éducation*, et dans

l'*Ethique*, où est défini le *bien*. Car *purifier* telle ou telle passion, c'est la ramener au bien. Or, qu'est-ce que le bien? C'est un milieu entre plus et moins qu'il ne faut, entre le trop et le trop peu. Le poème dramatique opérera la purification de la pitié et de la crainte en les réglant et les ramenant à une juste mesure. A ceux qui ne craignent pas assez, il représente des infortunes qui ont frappé des hommes semblables à eux; il leur fait comprendre que leur destinée ne dépend pas d'eux, qu'ils sont exposés aux mêmes malheurs et que rien ne les assure qu'ils n'en seront pas victimes un jour. A ceux qui craignent trop, il montre que la condition humaine a pour loi la souffrance, qu'il ne faut pas se laisser abattre par les coups de la fortune et qu'il est en notre pouvoir d'opposer un cœur ferme aux injures du sort. Il en est de même pour la pitié. A ceux qui seraient insensibles aux malheurs d'autrui, il rappelle que rien de ce qui touche les autres hommes ne doit nous laisser indifférents, que nous pourrions nous trouver dans la même situation, et qu'ainsi, en nous attendrissant sur nos semblables, nous nous attendrissons sur nous-mêmes. Ceux qui se laissent aller à une pitié excessive, il les avertit que cet excès de sensibilité les conduirait au découragement et détruirait en eux l'énergie et la fermeté. Ainsi ces passions se règlent insensiblement chez le spectateur par l'habitude de voir au théâtre de tels exemples et par le plaisir salutaire que lui causent ces représentations. Cette théorie de la κάθαρσις apparaît clairement dans la *Politique*, où Aristote se sert du terme même pour définir l'action de la musique sur les âmes et le rôle de certains modes dans l'éducation.

C'est dans la partie aujourd'hui perdue de la *Poétique*, qu'Aristote traitait de la comédie. Mais il y a dans ses autres ouvrages de quoi suppléer à cette lacune. De plus, dans certains traités anonymes, qui nous sont parvenus en même temps que les scholies aux comédies d'Aristophane, se trouvent des définitions de la comédie, qui doivent être fort voisines du texte même d'Aristote, car elles sont symétriques à sa définition de la tragédie, ainsi que de précieux renseignements sur le *risible* et les causes propres à exciter le rire. C'est de ces indications que se sont servis Cicéron et Quintilien, quand ils ont défini la plaisanterie comme moyen oratoire.

Dans certains de ces traités, la comédie est présentée comme étant, elle aussi, un instrument d'éducation et opérant la κάθαρσις du rire. Il y a une mesure au plaisir que nous cause l'imitation du laid, dont le risible est une partie. Le rire excessif ne convient pas à l'homme libre ; il le ravale au rôle de bouffon et lui fait perdre de vue ce que les laideurs morales ont de blâmable. D'autre part, à juger trop sévèrement ce qui doit seulement faire rire, on deviendrait injuste ; on oublierait que certaines laideurs méritent qu'on s'en amuse et non qu'on s'en détourne ; ce sont celles qui n'ont pour conséquence ni la mort ni le malheur des personnages, et dont le caractère mesquin, joint au peu de gravité de leurs effets, doit simplement provoquer le rire.

Ainsi se confirme ce que nous disions au commencement, que notre étude ne doit pas se borner à la *Poétique* et qu'il faut l'éclairer et la compléter par les principes généraux de la philosophie d'Aristote et par l'ensemble de ses œuvres.

LA *POÉTIQUE* ET LE SYSTÈME D'ARISTOTE

La *Poétique*, ou, pour parler avec plus d'exactitude, le *Traité de l'art poétique*, se rattache étroitement aux ouvrages systématiques d'Aristote. C'est parce qu'on l'en a isolé, qu'on a si souvent méconnu la signification des théories qui y sont exposées. Aussi le plus sûr moyen de les bien comprendre est-il de les replacer dans leur milieu.

Un être doué de raison peut se développer selon trois modes : savoir, agir et faire ; science, pratique et art. A ces trois modes correspondent trois groupes de sciences, spéculatives, pratiques, poétiques. Telle est la classification des sciences, et telle la division de la philosophie (1).

Les sciences poétiques et pratiques ont pour objet ce qui peut être autrement qu'il n'est, par conséquent, ce qui dépend de la volonté. Les sciences spéculatives, au contraire, ont pour objet ce qui est nécessaire, ce que la volonté ne peut changer.

Bien que les sciences poétiques et pratiques aient le même

---

(1) Voir en particulier *Topiques*, VI, 6, 145, a, 15-6 ; *Métaphys.*, V, 1, 1025, b, 25 ; X, 7, 1064, a, 10-8. A consulter : Ravaisson. *Essai sur la Métaphys. d'Arist.* (t. I, 3ᵉ part., l. 1, c. 2).

objet, l'art est distinct de la pratique. La pratique a sa fin dans le vouloir même et l'action intérieure de l'agent; au contraire, l'art a sa fin dans une chose placée hors de l'agent et dans laquelle celui-ci doit réaliser sa volonté (1).

Comme ces trois parties de la philosophie s'enchaînent en raison de leur nature, il y a un ordre dans le développement historique de la connaissance et de l'enseignement. Ce que l'on connaît le mieux est ce que l'on a fait : la science poétique est donc le premier sujet d'étude. La science pratique, quelque maturité et quelque réflexion qu'elle exige, est plus facile et plus claire que la spéculation, dans laquelle l'obscurité augmente en raison de la profondeur. L'ordre chronologique sera donc le suivant : poétique, pratique, spéculation.

La science poétique a son principe dans la science pratique : l'art, en effet, se propose une fin, et la pratique est la science des fins (2). La pratique elle-même a son principe dans la spéculation; car, si la raison pratique fixe le but, c'est la raison spéculative qui le conçoit (3). Par conséquent, selon l'ordre scientifique, c'est la science spéculative qui est la première; en second lieu vient la pratique; en troisième, la poétique.

Quelles sciences sont comprises sous la dénomination de poétiques? Aristote désigne ainsi la poétique proprement dite, ou théorie de la poésie, à laquelle tiennent de près la musique, la rhétorique et la dialectique. La poétique et la musique sont des arts. Elles rentrent à peine dans la philosophie. Elles intéressent seulement le philosophe en tant qu'elles servent à l'éducation. La rhétorique est encore un art. La dialectique est tout ensemble un art et une méthode : c'est l'instrument, l'organe de la philosophie. Quant à l'analytique, ce n'est à proprement parler ni un art, ni une méthode : c'est la forme, plutôt que le moyen de la science.

De ces sciences, celle qui vient la première dans le temps est la poétique, associée à la musique dans l'éducation des enfants. Après elle vient la rhétorique, qui, pour le commun des hommes, l'emporte en clarté sur la dialectique, comme l'enthy-

(1) V. *Ethique*, VI, c. 3 et 6.
(2) V. *Ethique*, VI, 2, 1139, b, 1-3.
(3) V. *Ethique*, VI, c. 2 et 13.

même sur le syllogisme et l'exemple sur l'induction. L'ordre chronologique est donc le suivant : poétique, rhétorique, dialectique.

Mais ici encore l'ordre scientifique est inverse. La dialectique est antérieure à la rhétorique, car l'enthymême et l'exemple ne sont que des limitations du syllogisme et de l'induction. La dialectique est le tout, dont la rhétorique n'est qu'une partie. La rhétorique, à son tour, a le pas sur la poétique, puisque c'est de la rhétorique que découlent la connaissance du vraisemblable, objet de l'imitation poétique, et les principes généraux de la persuasion.

En résumé la poétique rentre dans la philosophie des choses humaines. Elle se relie à la rhétorique et à la pratique. Après avoir compté, parmi les parties de qualité de la tragédie, la pensée (διάνοια), Aristote la définit « la faculté de dire ce qui appartient au sujet et ce qui lui convient, ce que nous enseignent, quand il s'agit de prose, la politique et la rhétorique ; en effet, les anciens poètes faisaient parler leurs personnages en politiques ; ceux de maintenant les font parler en rhéteurs » (1). D'autre part, « la rhétorique est comme une branche de la dialectique et de l'étude des caractères, qu'il est juste de nommer politique » (2). C'est donc dans la *Rhétorique, l'Ethique* et la *Politique* que doit être cherchée l'explication des théories développées dans la *Poétique*. Détachées de ce faisceau, où sont liées toutes les connaissances humaines, elles sont obscures ; remises à leur place, elles s'éclairent d'une vive lumière.

Du plan de la *Poétique*.
Quelle place y tenait la théorie de la comédie

Des ouvrages qu'Aristote avait consacrés aux sciences poétiques (3), un seul nous est parvenu, la *Poétique*. Encore n'en avons-

---

(1) *Poét.*, VI, 9.

(2) *Rhétor.*, I, 2, 1356, a, 25-7.

(3) Aristote avait composé un Περὶ ποιητῶν, en trois livres. Cet ouvrage est mentionné dans les trois *Catalogues* de Diogène (n° 2), d'Hésychius (n° 2) et de Ptolémée (n° 6). Eratosthènes et Apollodore s'en servaient comme d'un traité authentique. Les fragments conservés (V. Rose, *Aristot. fragmenta*, Leipsig, 1886, n° 70-7) ne nous apprennent rien sur sa forme ni son contenu. Hésychius (n° 115) nomme un Κύκλον περὶ ποιητῶν, également en trois livres. Est-ce le même traité? — Citons un Περὶ τραγῳδιῶν, en un livre (n° 136 de Diog., n° 128 d'Hésych.), auquel correspondait un ouvrage intitulé Κωμικοί (Erotian., *Exp. voc. Hippocr.* à Ἡρακλ.

nous que la première moitié. Dans les *Catalogues* de Diogène de Laerte (1) et d'Hésychius (2) est cité un *Traité de la poésie* en *deux* livres, dans lequel on reconnaît la *Poétique*. De ces deux livres, le premier seul a été conservé. Il traite de la tragédie et de l'épopée. Le second livre, dont la théorie de la comédie remplissait la plus grande partie, a été perdu.

Cette perte est d'une date relativement récente. Le *Catalogue* de Diogène atteste qu'il y avait dans la Bibliothèque d'Alexandrie un exemplaire complet de la *Poétique*. C'est dans le second livre de cet ouvrage que les commentateurs alexandrins ont puisé la substance de leurs gloses sur les poètes comiques grecs et de leurs traités *de la comédie* (3).

Le plan de l'ensemble apparaît clairement dans le fragment que nous possédons. Les premiers mots du traité en indiquent la division :

« Nous allons parler de l'art poétique en lui-même, de ses divers genres, des propriétés de chacun, de la façon dont il faut composer la fable pour que le poème soit beau, puis du nombre et de la nature des parties qui constituent chaque genre, ainsi que des autres sujets qui se rattachent à la même étude, en traitant d'abord des principes selon l'ordre naturel » (4).

νόσον); un livre d''Απορημάτων ποιητικῶν (n° 145 d'Hésych.), des Αἰτίαι ποιητικαί (n° 146 d'Hésych.); six livres d''Απορημάτων 'Ομηρικῶν (n°s 118 de Diog., 106 d'Hésych.), un livre d''Απορημάτων 'Ησιόδου (n° 143 d'Hésych.), trois livres d''Απορημάτων 'Αρχιλόχου, Εὐριπίδου, Χοιρίλου (n° 144 d'Hésych.). Faut-il y rattacher un livre d''Απορημάτων θείων (n° 107 d'Hésych.)? On ne peut se prononcer sur l'authenticité de ces traités, dont il ne nous est resté que de courtes citations. — Sur la musique, Aristote avait, dit-on, composé un Περὶ μουσικῆς en un livre (nommé à deux reprises dans Diog., n°s 116 et 132, et dans Hésych., n°s 104 et 124). Plutarque en a transcrit un fragment au c. 22 de son Περὶ μουσικῆς. L'authenticité de cette page est d'ailleurs contestée. — Ce qu'il faut retenir de cette énumération c'est qu'Aristote avait écrit sur la poésie d'autres ouvrages que la *Poétique*. A la fin du c. XV, il fait allusion à des ἐκδεδομένοι λόγοι. Sans doute, il désigne ainsi l'un de ces traités.

(1) N° 83.

(2) N° 75.

(3) Ces traités, réunis par Didot en tête de son édit. des *Scholies à Aristophane* (Paris, 1843), ont été pour la plupart reproduits par Bergk, dans son édit. d'*Aristoph.* (Leipsig, 2e édit., 1888). Le n° IX, a, de Didot a été réédité, après collation des manuscrits, par Studemund (*Philologus*, 1888, t. XLVI). Le même travail a été fait par Bernays pour le n° X, d (*Zwei Abhandl. ueber die Aristot. Theorie des Drama*, Berlin, 1880). — Nous désignerons ces traités par les chiffres de Didot.

(4) *Poét.*, I, 1.

En effet, le philosophe commence par définir la poésie en général. Elle consiste, selon lui, dans l'imitation :

« L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie et la poésie dithyrambique, ainsi que la plus grande partie de l'aulétique et de la citharistique, sont toutes en général des imitations » (1).

Or ne semble-t-il pas qu'Aristote cite ici comme exemples les genres poétiques qu'il se propose de définir dans son traité ? Les imitations, poursuit-il, diffèrent par les moyens, les objets et la manière dont on imite. Après avoir dénombré et distingué les moyens par lesquels l'imitation peut être faite, il énumère les genres qui les emploient tous :

« Il y a des poètes qui emploient tous les moyens nommés plus haut, je veux dire le rythme, le chant accompagné de musique et le mètre; ainsi font la poésie dithyrambique et nomique, la tragédie et la comédie. Mais elles diffèrent en ce que les unes les emploient tous ensemble; les autres, séparément » (2).

Ce texte montre, comme le précédent, qu'Aristote définissait non seulement l'épopée et la tragédie, mais aussi la comédie. Il devait encore traiter de la poésie nomique et dithyrambique. Quant à l'aulétique et à la citharistique, genres proprement musicaux, il les cite comme termes de comparaison, comme il fait l'art de la syrinx et la danse (3). Enfin, avant d'aborder la définition de la tragédie, il s'exprime ainsi :

« De l'imitation en vers hexamètres et de la comédie, nous parlerons plus tard; parlons maintenant de la tragédie... » (4).

Il est donc hors de doute qu'à la théorie de la tragédie correspondait une théorie de la comédie.

La poésie a suivi deux courants. Selon leur caractère, les poètes se sont proposé d'imiter, les uns, le beau ; les autres, le laid. Deux

(1) *Poét.*, I, 2.
(2) *Poét.*, I, 4.
(3) *Poét.*, I, 6.
(4) *Poét.*, VI, 1. Les derniers mots du fragment que nous possédons sont les suivants : « Sur la tragédie et l'épopée, leur essence, leurs formes, leurs parties, le nombre et la nature des différences qu'il y a entre ces parties, les raisons pour lesquelles épopées et tragédies sont bonnes ou mauvaises, les critiques qu'on peut leur adresser, les réponses qu'il convient d'y faire, c'est assez parlé ». Cette phrase de résumé est introduite par les particules μὲν οὖν. Or, celles-ci ont d'ordinaire pour corrélatif un δέ, qui annonce des considérations nouvelles. Ce δέ manque ici. Ne serait-ce pas là que commençait le développement consacré à la comédie ?

genres se sont ainsi distingués : le genre héroïque, dans lequel étaient imitées de belles actions et exaltés des hommes estimables; le genre iambique, dans lequel étaient dénoncées de mauvaises actions et flétris des personnages méprisables (1). A l'origine, ces deux genres sont représentés par l'épopée : le genre héroïque par l'*Iliade* et l'*Odyssée*; le genre iambique, par le *Margitès*, qu'Aristote attribue à Homère (2). La forme narrative tomba bientôt en désuétude. On lui préféra la forme dramatique, qui avait plus de grandeur et de noblesse. Alors la tragédie remplaça l'épopée (3). Qu'advint-il du genre iambique? Deux éléments y doivent être distingués : ce qui est blâmable, ce qui est risible. La satire avait pris pour matière le premier; la comédie exprima le second. On eut ainsi une classification naturelle des genres :

Genre héroïque :	*Genre iambique :*
Epopée.	*Satire.*
Tragédie.	*Comédie.*

C'est d'après cette classification qu'est divisée la *Poétique;* premier livre : épopée et tragédie; deuxième livre : satire et comédie.

Dans le premier livre, la définition de la tragédie précède celle de l'épopée. Pourquoi le philosophe n'a-t-il pas suivi l'ordre chronologique ?

« Certaines parties sont communes aux deux genres; d'autres sont propres à la tragédie. C'est pourquoi celui qui sait distinguer une bonne et une mauvaise tragédie sait aussi reconnaître une bonne et une mauvaise épopée; car ce que contient l'épopée se rencontre dans la tragédie; mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée » (4).

Définir d'abord l'épopée, ce serait définir seulement certaines parties de la tragédie; au contraire, définir la tragédie, c'est définir d'avance toute l'épopée. Le plan du premier livre est donc le suivant :

Définition de la poésie.

Différence entre le genre héroïque et le genre iambique.

1°) Genre héroïque :

De la tragédie.

De l'épopée.

Comparaison de la tragédie et de l'épopée.

---

(1) *Poét.*, IV, 4.
(2) *Poét.*, IV, 4.
(3) *Poét.*, IV, 6.
(4) *Poét.*, V, 5.

Le même ordre était observé dans le second livre. La distribution en était la suivante :

2°) *Genre iambique :*
De la comédie.
De la satire.
Comparaison de la comédie et de la satire.

Cette comparaison était vraisemblablement suivie de considérations sur le nome et sur le dithyrambe. Enfin, la conclusion du traité était sans doute tirée des deux comparaisons de la tragédie avec l'épopée et de la comédie avec la satire. Aristote y démontrait la supériorité des formes dramatiques sur les formes narratives.

Nous pouvons dire avec certitude comment les matières étaient ordonnées dans la partie de l'ouvrage consacrée à la comédie. Aristote aimait les définitions parallèles et symétriques. Nul doute qu'il n'ait suivi dans l'exposé de sa théorie de la comédie le même ordre qu'il avait adopté pour la tragédie. Il commençait par définir la comédie. Puis il traitait du risible et dénombrait les choses propres à exciter le rire. Il étudiait ensuite les éléments constitutifs de la comédie : fable, caractères, pensée, élocution, mélopée, spectacle. A propos de la fable, il énumérait les parties de la comédie : prologue, chants du chœur (parmi lesquels la parabase), épisodes et exode. Enfin, il se demandait quelles critiques pouvaient être faites aux comédies et indiquait les moyens de les réfuter.

Cette restitution n'est pas arbitraire. Dans la *Rhétorique*, Aristote cite à deux reprises la *Poétique*, en se référant au livre de la comédie :

« Puisque, dit-il, le jeu fait partie des choses agréables, ainsi que le rire, les choses risibles aussi sont nécessairement agréables, hommes, discours et actions; or, les choses risibles ont été définies à part dans la *Poétique* » (1).

Il avait donc consacré un développement spécial à tout ce qui peut exciter le rire. Le second passage prouve que les choses risibles étaient non seulement énumérées, mais classées :

« Au sujet des choses risibles, puisqu'elles semblent avoir quelque utilité dans les procès et qu'il faut, comme le dit justement Gorgias,

(1) *Rhét.*, I, 11, 1371, b, 34.

détruire le sérieux des adversaires par le rire, et le rire par le sérieux, il a été dit dans la *Poétique* combien il y en a d'espèces, laquelle convient à l'homme libre et laquelle à l'esclave » (1).

On voit par là quels étaient les sujets traités par Aristote dans le second livre de la *Poétique* et dans quel ordre ils étaient disposés. Nous suivrons le même plan, quand nous nous appliquerons à reconstituer sa théorie de la comédie, sinon dans la lettre, au moins dans l'esprit.

De la tragédie

Définition de la tragédie. — En quoi consiste la purification de la pitié et de la crainte.

Aristote définit ainsi la tragédie :

« La tragédie est l'imitation d'une action importante, complète, ayant une certaine étendue, dans un langage orné de façon différente selon ses diverses parties, faite par des personnages qui agissent et non au moyen du récit, opérant par la pitié et la crainte (au théâtre) la purification des passions de ce genre (dans la réalité) » (2).

Immédiatement après cette définition, il explique ce qu'il entend par « un langage orné de façon différente selon les diverses parties de la tragédie » :

« J'appelle « langage orné », celui qui a rythme, harmonie et chant. Par les mots « orné de façon différente selon les diverses parties », j'entends dire que dans certaines il y a le mètre, au lieu que dans d'autres il y a aussi le chant » (3).

D'autres éclaircissements devaient venir ensuite. Aristote exposait sans doute en quoi consiste la *purification des passions*. Il y a ici une lacune dans notre texte. Le développement qui manque est vraisemblablement celui auquel nous verrons que le philosophe fait allusion dans la *Politique*.

Reprenons, pour les commenter un à un, les éléments de cette définition.

I. *La tragédie est une imitation.*

Selon Aristote, toute poésie est une imitation :

---

(1) *Rhétor.*, III, 18, 1419, b, 3.
(2) *Poét.*, VI, 1.
(3) *Poét.*, VI, 2.

« L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie et la poésie dithyrambique, ainsi que la plus grande partie de l'aulétique et de la citharistique sont toutes en général des imitations » (1).

La poésie doit, en effet, sa naissance à deux causes naturelles : d'une part le plaisir; de l'autre, l'instruction que procure l'imitation :

« L'esprit d'imitation est inné à l'homme dès l'enfance; et, ce qui le distingue des autres animaux, c'est qu'il est de tous le plus imitateur » (2).

En effet,

« Tout le monde goûte les imitations. On en a la preuve dans ce qui arrive à propos des œuvres d'art : les mêmes choses qu'il nous est pénible de voir, nous prenons plaisir à en contempler les reproductions les plus exactes, par exemple, l'image des bêtes les plus repoussantes et des cadavres... Si l'on n'a pas déjà vu l'original, l'image causera du plaisir en raison non de la ressemblance, mais de l'exécution, ou de la couleur, ou de quelque autre cause analogue » (3).

De plus,

« C'est à l'imitation que l'homme doit ses premières connaissances. Apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement pour les autres hommes; seulement ils n'y prennent qu'une petite part. En effet, si l'on se plaît à voir des images, c'est qu'en les contemplant il nous arrive de connaître par le raisonnement ce qu'est chaque chose, par exemple que telle figure est un tel » (4).

---

(1) *Poét.*, I, 2.

(2) *Poét.*, IV, 1.

(3) *Poét.*, IV, 1-2. Est-il besoin de rappeler ici le mot de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » (*Pensées*, VII, 31) ; et les vers de Boileau :

« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux. »
(*Art poétique*, III, 1-2).

(4) *Poét.*, IV, 2. Les mêmes idées sont exprimées en termes presque identiques dans la *Rhétorique* : « Apprendre et admirer sont d'ordinaire agréables ; dans l'admiration, il y a du désir, en sorte que ce qui est admirable est désirable; de plus, en apprenant, nous nous conformons à notre loi naturelle » (I, 11, 1371, a, 31-4). Un peu plus bas, revenant sur le même sujet, Aristote ajoute : « Puisque l'on prend plaisir à apprendre et à admirer, les choses du même genre sont nécessairement agréables, comme l'imitation; il en est de même de la peinture, la sculpture, la poésie et de tout ce qui est bien imité, même si l'objet imité n'est pas lui-même agréable ; car ce n'est pas ce modèle qui plaît, mais le raisonnement qui nous amène à dire : ceci est cela, en sorte qu'il nous arrive d'apprendre quelque chose » (I, 11, 1371, b, 4-10).

Le poète est donc essentiellement celui qui imite :

« Le poète est poète bien plus parce qu'il fait la fable que parce qu'il fait les vers; d'autant plus qu'il est poète par l'imitation, et qu'il imite des actions » (1).

Il ne faut donc pas partager le préjugé du vulgaire qui appelle poète celui qui écrit en vers :

« Le commun des hommes, associant à l'idée de mètre celle de poésie, appellent les uns poètes élégiaques, les autres poètes épiques, les qualifiant tous indifféremment de poètes, en raison, non de l'imitation, mais du mètre. En effet, si quelqu'un expose en vers quelque sujet de médecine ou de physique, l'on a coutume de l'appeler poète ; il n'y a pourtant de commun entre Homère et Empédocle que l'emploi du mètre ; aussi est-il juste de nommer l'un poète; l'autre, physicien plutôt que poète. Pareillement, si un auteur faisait une imitation, même en mêlant tous les mètres, comme Chérémon dans son *Centaure,* rhapsodie composée de vers de toute sorte, il n'en faudrait pas moins le qualifier de poète » (2).

La poésie est, sans doute, une imitation. Mais elle n'est pas une reproduction servile de la réalité. Elle a pour objet non pas seulement le réel, mais aussi le vraisemblable. Elle tend au général; et c'est ainsi qu'elle est plus philosophique que l'histoire, qui vise au particulier.

« Puisque le poète est imitateur, tout comme s'il était peintre ou statuaire, il imite toujours nécessairement les choses de l'une de ces trois façons : ou bien telles qu'elles étaient ou sont; ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent ; ou bien telles qu'elles doivent être » (3).

Action et caractères doivent être vraisemblables :

« Il faut dans les caractères, comme dans l'action, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable, en sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable qu'un homme tel dise ou fasse des choses telles, qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que ceci vienne après cela (4). — L'œuvre du poète n'est pas de dire quelles choses sont arrivées, mais de quelle façon elles devaient arriver et quelles choses sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas parce que l'un écrit en vers et l'autre en prose (car l'œuvre d'Hérodote pourrait avoir été mise en vers; et ce n'en serait pas moins une histoire avec ou sans le mètre); la différence consiste en ce que l'un dit quelles choses sont arrivées ; l'autre, comment elles devaient arriver.

(1) *Poét.*, IX, 4.
(2) *Poét.*, I, 3.
(3) *Poét.*, XXV, 1.
(4) *Poét.*, XV, 3.

Aussi la poésie est-elle plus philosophique et supérieure à l'histoire, car la poésie exprime plutôt le général; l'histoire, le particulier. Le général est ceci : à un homme tel il arrive de dire ou de faire des choses telles, selon la vraisemblance ou la nécessité; c'est à quoi vise la poésie en mettant des noms propres sur ces données générales; le particulier est ceci : qu'a fait Alcibiades ou que lui est-il arrivé? Cela est évident pour la comédie : une fois que les poètes ont composé leur fable d'événements vraisemblables, ils y mettent les premiers noms propres venus; ils ne font point, comme les poètes iambiques, leurs poèmes sur des sujets particuliers. Cela est évident aussi pour la tragédie : les poètes s'attachent à des noms de personnages ayant existé; la raison en est que le possible est croyable; or, nous ne sommes pas certains que ce qui n'est pas arrivé soit possible; mais il est évident que ce qui est arrivé est possible, car il ne serait pas arrivé, s'il avait été impossible. Cependant, dans certaines tragédies, il y a un ou deux noms connus; les autres sont d'invention; dans certaines, il n'y en a même pas un, par exemple dans *la Fleur* d'Agathon, car dans cette pièce, action et noms sont également d'invention, et elle n'en fait pas moins de plaisir; aussi ne faut-il pas vouloir s'en tenir absolument aux fables traditionnelles, sur lesquelles roulent les tragédies. Cette prétention serait risible, car même les fables connues ne sont connues que d'un très petit nombre, et cependant elles plaisent à tous... Si le poète vient à représenter des choses réellement arrivées, il n'en est pas moins poète; car parmi les choses arrivées, rien ne l'empêche d'en représenter certaines comme vraisemblables et possibles; et c'est en cela qu'il en est le poète » (1).

---

(1) *Poét.*, IX, 1-4. Sur cette distinction entre le réel et le vraisemblable, la poésie et l'histoire, cf. Lessing, *Dramaturgie*, n° XIX : « Il y a longtemps qu'Aristote a marqué dans quelles limites le poète tragique est obligé de se soucier de la vérité historique, savoir, autant que l'histoire ressemble à une fable heureusement imaginée, et qui convient à ses vues. S'il a besoin de faits historiques, ce n'est pas simplement parce qu'ils sont arrivés, mais c'est parce qu'il en inventerait difficilement d'autres qui convinssent mieux à son dessein du moment. Si le hasard lui offre cet avantage dans une aventure vraie, cette aventure vraie est pour lui la bien venue; mais, s'il lui fallait au préalable feuilleter longtemps les livres d'histoire, cela n'en vaudrait pas la peine. Et, d'ailleurs, combien y a-t-il de gens qui sachent les faits historiques? Si nous ne voulons croire à la possibilité d'un fait qu'autant qu'il est arrivé, qu'est-ce qui nous empêche de prendre une fable de pure invention pour un événement historique, dont nous n'avons jamais entendu parler? Quelle est la première qualité qui nous fait paraître un récit historique digne de foi? N'est-ce pas sa vraisemblance intrinsèque? Or, que cette vraisemblance ne se trouve confirmée par aucun témoignage ni par aucune tradition, ou qu'elle ait pour elle des témoignages et des traditions, qui ne sont pas encore parvenus à notre connaissance, n'est-ce pas tout un? On admet un peu légèrement que le théâtre a pour objet, entre autres choses, de conserver la mémoire des grands hommes; mais c'est là l'objet de l'histoire, et non du théâtre. Au théâtre, nous devons apprendre,

Cette théorie est confirmée par d'autres œuvres d'Aristote. Dans la *Métaphysique*, il dit que

« L'art transforme en un concept général toutes les notions particulières acquises par l'expérience touchant des faits de même nature. Par exemple, avoir la notion que telle chose arriva à Callias, souffrant de telle maladie, et à Socrate, et à beaucoup d'autres en particulier, est du domaine de l'expérience. Mais de savoir qu'à tous les individus d'une même catégorie, atteints de la même maladie, telle chose arriva.., c'est du domaine de l'art » (1).

Dans l'*Ethique*, il conseille à qui veut devenir artiste et théoricien dans son art de s'élever à la considération du général (2). Dans la *Politique* il montre l'art réduisant la diversité à l'unité :

« Ce qui est écrit avec art diffère du réel, parce qu'il rassemble en l'unité des choses détachées et éparses » (3).

Nous atteignons ainsi à la belle définition formulée dans la *Physique* :

« D'une part, l'art imite la nature; d'autre part, il parfait ce qu'elle n'a pu achever » (4).

L'art doit donc, tout en nous proposant une image fidèle de la réalité, l'idéaliser :

« Puisque la tragédie est l'imitation d'hommes supérieurs à nous, il faut faire comme les bons peintres de portraits; ceux-ci en effet, tout en

---

non pas ce que tel ou tel individu a fait, mais ce que toute personne d'un certain caractère fera dans certaines circonstances données. Le dessein de la tragédie est beaucoup plus philosophique que celui de l'histoire; et c'est la dégrader de sa dignité, que d'en faire simplement le panégyrique d'hommes célèbres ou d'en abuser pour entretenir l'orgueil national » (trad. de Suckau-Crouslé). Ailleurs encore (*Dramaturgie*, n° XXXII), Lessing trace ainsi le devoir du poète : « Non content d'établir la possibilité des faits sur la foi qu'on peut accorder à l'histoire, il cherchera à dessiner de telle façon les caractères de ses personnages, à faire naître si nécessairement les unes des autres les conjonctures qui mettent ces caractères en action, à mettre les passions si exactement d'accord avec le caractère de chacun des personnages, à conduire si habilement ces passions de degré en degré, que nous n'apercevions partout que le progrès le plus naturel et le plus ordinaire. Il faut qu'à chaque pas qu'il fait faire à ses personnages nous reconnaissions que, dans le même état de passion, dans les mêmes conjonctures, nous en aurions fait tout autant » (trad. de Suckau-Crouslé).

(1) *Métaphys.*, I, 1, 981, a, 5-12.
(2) *Ethique*, X, 10, 1180, b, 20-2.
(3) *Polit.*, III, 6, 1281, b, 10-3.
(4) *Phys.*, II, 8, 199, a, 15-7.

technè

reproduisant la forme propre à chaque figure et faisant des images ressemblantes, embellissent pourtant leurs modèles; ainsi le poète, imitant des hommes colères et insouciants ou d'autres caractères du même genre, doit en faire des types de douceur ou de dureté, comme Agathon et Homère ont fait d'Achille » (1).

C'est en ce sens qu'Aristote, distinguant la tragédie et la comédie, dit que

« L'une veut représenter des hommes inférieurs; l'autre, supérieurs à la réalité » (2).

En résumé, toute poésie, et par conséquent la tragédie, est une imitation non du réel, mais du vraisemblable; non du particulier, mais du général. Elle ne vise pas à copier servilement la nature, mais à l'idéaliser.

II. *La tragédie est l'imitation d'une action.*

L'objet de l'imitation poétique est l'action :

« Comme ceux qui imitent, imitent des gens qui agissent... » (3).

Et, dans le développement cité plus haut :

« Le poète est poète bien plus parce qu'il fait la fable que parce qu'il fait les vers, d'autant plus qu'il est poète par l'imitation, et qu'il imite des actions » (4).

La peinture des caractères n'est, en effet, qu'accessoire. Elle est subordonnée à la représentation des actions :

« La tragédie est l'imitation, non des hommes, mais d'une action et du malheur d'une vie; or, le malheur est en action et la fin de la vie est une action, non un état. C'est par les caractères que les hommes sont tels ou tels, mais c'est par les actions qu'ils sont heureux ou malheureux. Ce n'est donc pas pour imiter les caractères que les personnages agissent; mais ils ne reçoivent de caractères que par surcroît et de leurs actions mêmes. Ainsi l'action et la fable sont la fin de la tragédie; et, en toute chose, la fin est le principal. De plus, sans action, il ne pourrait y avoir de tragédie; mais, sans caractères, il peut y en avoir... En outre, il ne suffit pas de mettre à la suite des tirades morales, des discours et des pensées bien tournés, pour faire ce qui est l'œuvre propre de la tragédie; ce but sera bien mieux atteint par une tragédie inférieure en ces parties, mais ayant une fable et une action bien ordonnée... Ajoutez que c'est par

(1) *Poét.*, XV, 5.
(2) *Poét.*, II, 2.
(3) *Poét.*, II, 1.
(4) *Poét.*, IX, 4.

des parties de la fable, que la tragédie agit le plus fortement sur les âmes, les péripéties et les reconnaissances. Une autre preuve, c'est que ceux qui entreprennent de composer peuvent faire vrai dans le discours et les caractères avant que de savoir ordonner des actions : il en est ainsi de presque tous les anciens poètes. La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; les caractères ne viennent qu'en second lieu. Elle est, en effet, l'imitation d'une action ; et, par suite, elle imite avant tout des personnages en action » (1).

Cette théorie se rattache à la doctrine exposée dans la *Métaphysique* sur la puissance et l'acte. « L'expérience nous montre les individus dans un changement continuel.. ; ils sont, mais aussi ils deviennent ; ils passent toujours d'un état à un état différent, et remplissent le temps de leurs variations... En passant d'un état à un état contraire, l'être devient ce qu'il n'était pas. Ce qu'il n'était pas, il pouvait l'être, et il l'est présentement ; de la puissance, il a passé à l'acte. Le mouvement est donc la réalisation du possible... La réalisation ne commence qu'avec l'acte, au moment où la virtualité entre en action. Le mouvement peut donc être défini, dans ses trois différentes catégories : l'acte du possible en tant que possible. C'est une définition universelle, fondée sur le rapport universel de la puissance et de l'acte. Quelle que soit la différence réelle des termes, leur relation ne change pas. Qualité, quantité, espace, c'est toujours la puissance et l'acte, et toujours le mouvement ; de la différence même ressort la ressemblance, et de l'hétérogénéité l'analogie qui la domine » (2). La subordination des caractères aux actions dans la tragédie n'est qu'une application de cette distinction entre la puissance et l'acte. Le caractère correspond à la puissance ; l'action à l'acte (3). Comme la puissance est manifestée par l'acte, les caractères sont exprimés par l'action. C'est l'action qui est la fin, et en toute chose la fin est ce qu'il y a de plus important.

Mais, objecterons-nous au philosophe, si l'acte est la réalisation de la puissance, l'action n'est intéressante, dans le drame, que comme une manifestation du caractère. Le caractère est la cause,

---

(1) *Poét.*, VI, 5-9.

(2) F. Ravaisson, *op. l.*, t. I, l. 3, c. 2.

(3) Aristote désigne l'acte par le mot ἐνέργεια. Or, il est remarquable qu'il ajoute le participe ἐνεργοῦντας au participe πράττοντας (III, 1), pour signifier que la tragédie imite des personnages en action. Δρῶντας (III, 2) a le même sens.

dont l'action est l'effet. L'œuvre du poète est incomplète, si elle représente l'effet sans remonter à la cause. Aristote se trompe quand il croit qu'il peut y avoir des tragédies sans caractères. Il reconnaît d'une part que c'est l'intention bonne ou mauvaise qui donne à l'action sa valeur morale; d'autre part, que c'est l'intention qui révèle le caractère. Là où il y a intention, il y a caractère; là où il n'y a pas d'intention, il n'y a point de caractère (1). Le caractère est donc inséparable de l'action. Là où il n'y a point de caractères, l'action ne peut être estimée à sa juste valeur.

Corneille a touché du doigt ce défaut du raisonnement et s'est vainement ingénié à le justifier. « Il se présente une difficulté à éclaircir sur cette matière, touchant ce qu'entend Aristote lorsqu'il dit que *la tragédie se peut faire sans mœurs, et que la plupart de celles des modernes de son temps n'en ont point.* Le sens de ce passage est assez malaisé à concevoir, vu que, selon lui-même, c'est par les mœurs qu'un homme est méchant ou homme de bien, spirituel ou stupide, timide ou hardi, constant ou irrésolu, bon ou mauvais politique, et qu'il est impossible qu'on en mette aucun sur le théâtre qui ne soit bon ou méchant, et qui n'aye quelqu'une de ces autres qualités. Pour accorder ces deux sentiments qui semblent opposés l'un à l'autre, j'ai remarqué que ce philosophe dit ensuite que *si un poète a fait de belles narrations morales et des discours bien sentencieux, il n'a fait encore rien par là qui concerne la tragédie.* Cela m'a fait considérer que les mœurs ne sont pas seulement le principe des actions, mais aussi du raisonnement. Un homme de bien agit et raisonne en homme de bien; un méchant agit et raisonne en méchant, et l'un et l'autre étale de diverses maximes de morale suivant cette diverse habitude. C'est donc de ces maximes, que cette habitude produit, que la tragédie peut se passer, et non pas de l'habitude même, puisqu'elle est le principe des actions, et que les actions sont l'âme de la tragédie, où l'on ne doit parler qu'en agissant et pour agir » (2). Cette distinction, d'ailleurs subtile, n'a pas été faite par Aristote. Reconnaissons tout simplement qu'il s'est contredit.

Le philosophe n'est pas seulement obsédé par cette distinction

(1) *Poét.*, XV, 1.
(2) Corneille, *Discours du poème dramatique.*

entre la puissance et l'acte, mais aussi par sa théorie du bonheur. Il y fait allusion quand il dit :

« La tragédie est l'imitation d'une action et du malheur d'une vie; or le malheur est en action et la fin de la vie est une action, non un état. C'est par les caractères que les hommes sont tels ou tels; c'est par les actions qu'ils sont heureux ou malheureux » (1).

Il y a là quelque confusion. Dans l'*Ethique*, le bonheur est ainsi défini :

« Le bien propre à l'homme consiste dans l'activité de l'âme selon la vertu, et, s'il y a plusieurs vertus, selon la meilleure et la plus parfaite, et, de plus, dans une vie complète » (2).

C'est là, sans doute, une forme du bonheur, et la plus élevée de toutes. De plus, il est hors de conteste que ce soit là un bonheur en action. Mais le bonheur représenté dans la tragédie est-il de cette espèce? Il est la conséquence d'une action; mais est-il actif? Et n'en est-il pas de même du malheur? Œdipe est malheureux, quand il reconnaît qu'il a tué son père et s'est uni à sa mère; or ce malheur est passif. Et la fatalité, qu'en fait Aristote? C'est pourtant l'un des principaux ressorts du drame grec. D'ailleurs, quand il dit que le malheur est en action (ἐν πράξει) et que l'on est heureux ou malheureux par les actions (κατὰ τὰς πράξεις), les deux mots dont il se sert (πράξει et πράξεις) n'ont pas le même sens. Le premier convient au pur bonheur goûté par le philosophe : il désigne l'activité de l'âme conforme à la vertu; le second s'applique aux actions dont il peut résulter bonheur ou malheur.

Comme la fable tragique ne saurait imiter un état, il reste qu'elle représente un changement (3). Ce changement peut consister dans le passage du malheur au bonheur, ou inversement, du bonheur au malheur. Comme, d'autre part, la tragédie est la représentation du malheur d'une vie, il est préférable que le personnage tragique passe du bonheur au malheur. C'est ainsi que

(1) *Poét.*, VI, 5.
(2) *Ethique*, I, 7, 1098, a, 16-8.
(3) C'est une des raisons pour lesquelles elle plaît. « Le changement est agréable. Car il est conforme à la nature de changer. Demeurer toujours le même produit l'excès de l'habitude prise. Aussi a-t-on dit qu'en toute chose le changement est agréable. C'est pourquoi tout ce que l'on voit par intervalles plaît, hommes et actions. Car cela nous change du présent. De plus, ce que l'on voit de temps en temps est rare » (*Rhétor.*, I, 11, 1371, a, 25-31).

le poète tragique émeut dans l'âme des spectateurs les deux passions de la pitié et de la crainte.

La subordination des caractères à l'action a encore une autre conséquence. Ce qui fait l'unité de la tragédie, ce n'est pas l'unité du personnage, mais l'unité de l'action :

« La fable n'est pas une, comme certains le pensent, parce qu'elle roule sur un seul personnage, car à un seul homme il peut arriver un nombre infini de choses, sans qu'il y en ait qui forment quelque chose d'un; de même beaucoup d'actes peuvent être accomplis par un seul homme, sans qu'il en résulte aucune action qui soit une. Aussi tous les poètes semblent-ils s'être trompés, qui ont composé une *Héracléide*, une *Théséide* et autres poèmes du même genre; ils croient, parce qu'Héraclès est un, que leur fable aussi est une. Homère, supérieur dans le reste, semble aussi l'avoir bien vu, qu'il ait été guidé par l'art ou le génie; en composant son *Odyssée*, il n'a pas raconté tout ce qui était arrivé à Ulysse, comme d'avoir été frappé sur le Parnasse et d'avoir feint la folie dans l'Assemblée des Grecs; car, l'un de ces faits donné, il n'était nullement nécessaire ou vraisemblable que l'autre arrivât; mais il a renfermé son *Odyssée* dans le cercle d'une action unique, telle que nous disons, et pareillement aussi son *Iliade* » (1).

III. *L'action tragique est importante.*

La plupart des interprètes entendent : « la tragédie est l'imitation d'une action *sérieuse...* » Σπουδαῖος, disent-ils, est opposé à γελοῖος, qui signifie *risible*. La tragédie a une action sérieuse; la comédie, une action risible.

Cette traduction n'est pas exacte. Aristote oppose σπουδαῖος, non pas à γελοῖος, mais à φαῦλος. Or, cet adjectif qui a pour équivalent en latin *vilis*, signifie proprement *méprisable*, *sans importance*. Ce qui est risible (γελοῖον) n'est qu'une partie de ce qui est méprisable (φαῦλον) (2). Au contraire, σπουδαῖος signifie *estimable, important.*

Dans la tragédie, les personnages souffrent ou meurent (3). Le dénouement est malheureux (4). Les spectateurs éprouvent de la pitié et de la crainte (5). L'action est donc chose d'importance. Dans la comédie, personne ne souffre ni ne meurt (6). Le dénoue-

(1) *Poét.*, VIII, 1.
(2) *Poét.*, V, 1.
(3) *Poét.*, XI, 5.
(4) *Poét.*, VI, 5,
(5) *Poét.*, VI, 1.
(6) *Fgt.* IX, a, 12.

ment est heureux. A la fin tout s'arrange; les pires ennemis se réconcilient (1). Les spectateurs goûtent du plaisir et rient (2). L'action est donc chose sans importance.

Aristote divise tous les genres poétiques en deux classes. Les caractères se distinguent soit par la vertu, soit par le vice. Les hommes sont ou estimables (σπουδαῖοι), ou méprisables (φαῦλοι) (3). Parmi les poètes, les uns imitent les premiers; les autres, les seconds. Les uns nous montrent τὰ σπουδαῖα : hommes estimables et actions considérables; les autres, τὰ φαῦλα : hommes méprisables et actions sans importance (4). L'épopée et la tragédie rentrent dans la première classe; la satire et la comédie dans la seconde (5).

IV. *L'action tragique doit être complète.*

Reprenant sa définition de la tragédie, Aristote dira :

« Nous savons que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière » (6).

Or les deux adjectifs *complet* (τέλειος) et *entier* (ὅλος) sont fréquemment rapprochés :

« L'entier et le complet sont ou bien tout-à-fait identiques ou bien de nature presque semblable. Rien n'est complet qui n'ait une fin; la fin est la limite » (7).

En effet, dans la *Poétique*, l'entier est ainsi défini :

« L'entier est ce qui a commencement, milieu et fin. Le commencement est ce qui ne veut pas nécessairement autre chose avant lui, mais après quoi une autre chose peut être ou se produire; la fin est au contraire ce qui est après autre chose, soit nécessairement, soit d'ordinaire, et après quoi il n'y a rien d'autre ; le milieu est tout ensemble ce qui est après autre chose et après quoi il y a autre chose » (8).

Par conséquent, l'action tragique doit former un tout, c'est-à-dire avoir un commencement, un milieu et une fin.

(1) *Poét.*, XIII, 5.
(2) *Fgt.* X, d, 2.
(3) *Poét.*, II, 1.
(4) *Poét.*, IV, 4.
(5) *Poét.*, IV, 6.
(6) *Poét.*, VII, 1.
(7) *Phys.*, III, 6, 207, a, 13-5.
(8) *Poét.*, VII, 2.

V. *L'action tragique doit avoir une certaine étendue.*

Aristote écrit dans la *Poétique* :

« Puisque le beau, être vivant ou n'importe quel objet, est un composé de parties, il ne faut pas seulement qu'il y ait de l'ordre dans ces parties, mais que le tout ait une étendue et que cette étendue ne soit pas quelconque; car le beau suppose l'étendue et l'ordre; aussi un animal tout petit ne saurait-il être beau, car la vue est confuse de ce qui est presque imperceptible ; de même un animal très grand, car on ne le perçoit pas d'ensemble; l'unité du tout échappe à qui le contemple : tel serait par exemple un animal de dix mille stades. Par conséquent, si les corps et les animaux doivent avoir une certaine grandeur, et si cette grandeur doit être perceptible d'ensemble, ainsi les fables doivent avoir une étendue telle qu'on puisse se rappeler le tout » (1).

Dans la *Politique*, le philosophe, déterminant quelle doit être l'étendue de la cité, exprime des idées toutes semblables :

« La loi est un ordre; une bonne législation est donc nécessairement un bon ordre; or, un nombre trop grand n'est pas susceptible d'ordre; c'est là l'œuvre d'une puissance divine, qui tient assemblé ce tout. Aussi une cité, dont l'étendue a les limites qui viennent d'être dites, est-elle nécessairement très belle, car le beau est d'ordinaire dans le nombre et l'étendue. Il y a une mesure de l'étendue d'une cité, comme de l'étendue de toute autre chose, animal, plante, corps. Chacune de ces choses ne sera vraiment elle-même que si elle n'est ni trop petite ni trop grande ; sinon, ou bien elle perdra tout à fait son caractère, ou bien elle sera sans valeur » (2).

S'il y a une mesure pour l'étendue de la cité, y en a-t-il aussi une pour la longueur de la tragédie? Aristote répond à la question dans la *Poétique :*

« La limite de l'étendue, déterminée par rapport aux concours et à la représentation, n'est pas du domaine de l'art; en effet, s'il fallait faire concourir cent tragédies, le concours devrait être fait à la clepsydre, comme on l'a, dit-on, fait ailleurs. Mais la limite naturelle de l'action est celle-ci : l'action la plus étendue, pourvu qu'elle puisse être embrassée dans toutes ses parties, est toujours plus belle, en raison de son étendue; pour donner une définition simple, il faut que l'action soit assez étendue pour comprendre toute la suite des événements vraisemblables ou nécessaires, qui font passer du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur; voilà une mesure suffisante de sa longueur » (3).

(1) *Poét.*, VII, 3.
(2) *Polit.*, IV, 4, 1326, a, 29-1326, b, 2.
(3) *Poét.*, VII, 4.

VI. *L'imitation tragique est en action, non en récit.*

Ce qui distingue la tragédie, ce n'est pas d'imiter une action, et, par suite, des gens qui agissent. Tous les genres poétiques ont ce même objet. La différence est dans la manière dont elle imite. Elle n'imite pas par le récit, comme l'épopée; elle imite par l'action. Elle met sous nos yeux les acteurs mêmes et leur fait accomplir l'action, qu'elle se propose d'imiter. Parlant des diverses manières d'imiter, Aristote s'exprime ainsi :

« On peut, tout en imitant par les mêmes moyens les mêmes choses, ou bien raconter (et cela, soit en faisant parler un autre, comme le fait Homère, soit en parlant toujours en son propre nom), ou bien imiter tous les personnages comme agissant et en action » (1).

Πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας, dit Aristote ; et ce dernier verbe renforce le premier, indiquant que l'action est réelle et actuelle. Dans l'imitation épique, l'action, par le fait même du récit, est rejetée dans le passé. Homère est supérieur aux autres poètes, et il ouvre la voie à la tragédie, parce qu'au lieu de parler toujours en son nom, il fait souvent parler à sa place l'un de ses personnages. Ainsi, il rend l'action plus présente, et son imitation est déjà dramatique (2). Quand Aristote définit la pitié et les conditions dans lesquelles elle peut être ressentie, il remarque que seules les souffrances qui semblent près de nous l'émeuvent :

« Il en résulte nécessairement que les personnages qui nous sont représentés par la figure, la voix, le costume de l'acteur et d'une manière générale par tout l'appareil scénique, excitent plus vivement notre pitié, car ils rapprochent le malheur de nous en le mettant sous nos yeux, comme prochain ou passé, et ce qui est arrivé récemment ou arrivera bientôt émeut davantage la pitié » (3).

VII. *La tragédie émeut des passions.*

Nous avons expliqué précédemment comment, selon Aristote, la tragédie ne saurait imiter un état. Elle représente un changement; elle nous montre des personnages passant du malheur au bonheur, ou inversement, du bonheur au malheur. Comme, d'autre part, elle est la représentation du malheur d'une vie, c'est

(1) *Poét.*, III, 1.
(2) *Poét.*, IV, 5.
(3) *Rhétor.*, II, 8, 1386, a, 29-35.

de préférence au second changement qu'elle nous fait assister. Aristote condamne les pièces dont le dénouement est double et dans lesquelles les bons de malheureux deviennent heureux, et les méchants d'heureux malheureux (1). Au changement dans la condition des personnages correspond un changement dans l'âme des spectateurs. Ils ne sont plus au dénouement ce qu'ils étaient au commencement de la tragédie. Cette modification est précisément la passion (πάθος). Nous lisons, en effet, dans la *Rhétorique* :

« Les passions sont les causes qui nous font changer et différer dans nos jugements; elles sont suivies de douleur ou de plaisir; telles sont la colère, la *pitié*, la *crainte* et leurs semblables et leurs contraires » (2).



Dans l'*Ethique*, sont distinguées les *passions* (πάθη), les *facultés* (δυνάμεις) et les *habitudes* (ἕξεις).

« J'appelle passions le désir, la colère, la *crainte*, l'audace, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret, la jalousie, la *pitié*, en général tout ce que suit plaisir ou douleur. Les facultés sont les pouvoirs d'être affecté de telles passions; par exemple, c'est ce qui nous rend capables d'être émus de colère ou de tristesse ou de pitié; les habitudes sont les manières bonnes ou mauvaises dont nous éprouvons ces passions; par exemple, il est mauvais que notre colère soit trop forte ou trop faible; il est bon qu'elle soit moyenne; ainsi des autres passions. Ni les vertus ni les vices ne sont donc des passions, car ce n'est pas en raison de nos passions que l'on nous dit bons ou mauvais, mais en raison de nos vertus ou de nos vices; ce n'est pas non plus en raison de nos passions que nous sommes loués ou blâmés (on ne loue pas celui qui craint ou s'irrite; on ne blâme pas celui qui s'irrite seulement, mais celui qui s'irrite d'une certaine façon); mais en raison de nos vertus ou de nos vices. En outre, ce n'est pas par choix que nous nous irritons ou que nous craignons, au lieu que les vertus sont des choix, ou du moins ne vont pas sans un choix. De plus, l'on dit que par les passions nous sommes mus, au lieu que par les vertus et les vices nous ne sommes pas mus, mais dans un certain état. C'est pourquoi les passions ne sont pas non plus des facultés, car l'on ne nous dit pas bons ou méchants parce que nous sommes simplement aptes à être affectés : l'on ne nous donne pour cela ni louange ni blâme. En outre, nous avons cette aptitude par nature, mais ce n'est pas par nature que nous sommes bons ou méchants... Si donc les vertus ne sont ni des passions, ni des facultés, il reste qu'elles soient des habitudes » (3).

---

(1) *Poét.*, XIII, 5.
(2) *Rhétor.*, II, 1, 1378, a, 20-3.
(3) *Ethique*, II, 5, 1105, b, 21-1106, a, 12.

Cette définition s'applique naturellement au spectateur du drame. Il vient au théâtre avec la *faculté* d'être ému. Au spectacle de l'action, il ressent les *passions* que la tragédie est propre à exciter. Il les éprouve d'une certaine façon; autrement dit, il contracte certaines *habitudes*. La tragédie exerce donc une influence sur l'âme des spectateurs; elle a une action morale.

VIII. *Les passions émues par la tragédie sont la pitié et la crainte.*

Nous traduisons le mot φόβος par *crainte*. Le mot *terreur* serait inexact. Aristote, énumérant, dans la *Rhétorique*, les conditions dans lesquelles la pitié peut être excitée, distingue le terrible du pitoyable :

« Nous avons de la pitié pour les personnes que nous connaissons, si elles ne nous touchent pas de trop près; car pour ces dernières nous éprouvons les mêmes sentiments que nous ressentirions pour nous-mêmes; aussi dit-on qu'Amasis ne pleura pas sur son fils que l'on conduisait à la mort, mais sur son ami qui mendiait : cette dernière chose était pitoyable; l'autre était terrible; or le terrible diffère du pitoyable, exclut même la pitié et sert souvent à son contraire » (1).

Pour Aristote, le contraire de la pitié est l'indignation (2). La tragédie ne saurait donc émouvoir ensemble la pitié et la terreur. Lessing a bien compris le sens du mot φόβος. « Ce n'est certainement pas Aristote, dit-il, qui a fait la division justement blâmée des passions tragiques en pitié et en terreur. On l'a mal entendu et mal traduit. Il parle de pitié et de crainte, et non de pitié et de terreur » (3).

Voyons maintenant ce que nous devons entendre par pitié et par crainte.

1°) La pitié :

« Appelons pitié, un chagrin éprouvé à la vue d'un malheur qui cause mort ou peine à qui ne le mérite pas, que l'on peut craindre pour soi ou quelqu'un des siens, et qui parait proche » (4).

La pitié est donc un sentiment moitié désintéressé, moitié égoïste. Le spectateur s'apitoye, sans doute, sur les malheurs du héros tragique, mais à la condition de pouvoir en être atteint et

(1) *Rhétor.*, II, 8, 1386, a, 18-24.
(2) *Rhétor.*, II, 9, 1386, b, 9.
(3) *Dramaturgie*, n° LXXV (trad. de Suckau-Crouslé).
(4) *Rhétor.*, II, 8, 1385, b, 13-6.

de les redouter pour soi-même. Sans la crainte, la crainte égoïste, point de pitié.

Aristote détermine, en effet, dans quelle mesure nous devons craindre, pour être émus de pitié.

« Il faut évidemment que celui qui doit ressentir la pitié soit tel qu'il pense pouvoir éprouver quelque malheur, lui ou quelqu'un des siens, et un malheur tel qu'il a été dit dans la définition, ou semblable, ou analogue. Ne peuvent donc éprouver de pitié ni ceux qui sont tout à fait perdus, car ils ne croient plus avoir rien à souffrir, ayant tout souffert; ni ceux qui croient être heureux plus que tous les autres : ceux-ci sont orgueilleux; croyant avoir tous les biens, ils n'admettent évidemment pas qu'ils puissent souffrir aucun mal. Mais certains sont tels qu'ils croient pouvoir souffrir : ceux qui ont déjà souffert et ont échappé au malheur, les vieillards, à cause de leur bon sens et de leur expérience, les faibles, et encore plus ceux qui sont craintifs à l'excès, ceux qui sont instruits, car ils raisonnent juste. De même encore ceux qui ont parents, enfants ou femme; car ces êtres sont à eux et peuvent souffrir ce qui a été dit. Ceux-là encore sont pitoyables, qui ne sont ni dans un état de passion qui tienne du courage, par exemple la colère ou l'audace, car ils ne réfléchissent pas à ce qui arrivera, ni dans une disposition orgueilleuse, car ils ne pensent point qu'ils puissent rien souffrir, mais dans un juste milieu entre ces deux états. Il ne faut pas non plus craindre trop, car ceux-là n'ont pas de pitié qui sont frappés d'épouvante; ils sont tout à leur passion égoïste » (1).

La crainte est la condition de la pitié, telle que la définit Aristote. Aussi ne sépare-t-il point ces deux passions. Elles forment comme une seule et même passion, en laquelle consiste l'émotion tragique. Il faut, pour que la pitié soit émue, que la crainte ne soit ni trop faible, ni trop forte. En effet, l'on a peine à s'apitoyer sur un malheur dont on se sent peu menacé; et, d'autre part, une crainte excessive, occupant l'âme tout entière, ne laisse aucune place à un sentiment moins intéressé. La crainte doit être dans un juste milieu.

Cette conception de la pitié est conforme aux idées des Hellènes. Dans l'*Ajax* de Sophocle, Ulysse, témoin de la démence de son ennemi, dit à Athéna : « Malgré tout, je prends en pitié son malheur, bien qu'il ait de mauvaises intentions contre moi, parce qu'il est attelé à une destinée mauvaise, et que je considère tout ensemble son intérêt et le mien » (2).

(1) *Rhétor.*, II, 8, 1385, b, 16-34.
(2) Sophocle, *Ajax*, v. 121-4.

Les modernes conçoivent et éprouvent autrement la pitié. C'est un sentiment désintéressé, qui suppose le détachement. Nous plaignons ceux qui souffrent parce qu'ils souffrent, et non pas parce que nous pourrions souffrir comme eux. Même la pitié nous désintéresse à ce point de nous-mêmes que le mal d'autrui nous distrait du nôtre. En soulageant nos semblables, nous nous oublions nous-mêmes. C'est là une vertu toute chrétienne, la charité. Ne faisons pas un reproche à Aristote de ne l'avoir pas connue. Le monde devait l'ignorer jusqu'à la venue du Christ. Prenons plutôt garde de nous laisser induire en erreur par nos sentiments chrétiens et d'interpréter à contre sens les idées d'un philosophe païen, pour qui la vertu même était égoïste.

2°) La crainte.

« Appelons crainte un chagrin ou un trouble causé par l'idée d'un malheur à venir ou mortel ou pénible. Car l'on ne craint pas tous les maux, par exemple d'être injuste ou lent à comprendre, mais l'on craint tout ce qui peut amener de grandes peines ou de grandes pertes, et quand cela paraît non pas éloigné, mais sur le point d'arriver. En effet, l'on ne craint pas ce qui est très loin, car tous les hommes savent qu'ils mourront, mais, comme la mort n'est pas proche, ils n'y pensent pas » (1).

Plus encore que la pitié, la crainte est donc un sentiment égoïste. Si le spectateur craint, ce n'est pas pour les personnages du drame, mais pour lui-même. La crainte désintéressée est un sentiment chrétien. Au théâtre, nous nous détachons de nous; le spectateur d'Aristote ne pensait qu'à soi.

Le philosophe définit ainsi les dispositions favorables à la crainte :

« Si la crainte ne va pas sans l'attente d'une souffrance capable de causer notre mort, il est évident que l'on ne craint pas, quand l'on ne se croit pas exposé à la souffrance; que l'on ne craint pas ce que l'on ne pense pas qu'on doive souffrir, ni ceux de qui l'on n'attend aucun mal, ni dans le temps où l'on ne croit pas devoir être éprouvé. Donc ceux-là craindront nécessairement qui croient pouvoir être éprouvés; ils craindront ceux par qui ils croient pouvoir être frappés, les maux auxquels ils croient être exposés, dans le temps où ils s'y croient exposés... Il faut donc amener les hommes, quand il est préférable qu'ils craignent, à comprendre qu'ils sont susceptibles de souffrir; en effet, de plus grands ont souffert; et ceux-là, il faut les leur montrer ou souffrant ou ayant

(1) *Rhétor.*, II, 5, 1382, a, 21-7.

souffert, et cela, par le fait de gens dont ils croyaient n'avoir rien à craindre, et des choses qu'ils ne redoutaient pas, et dans le temps où ils ne pensaient pas être menacés » (1).

Lessing a bien mis en lumière le caractère égoïste de la pitié et de la crainte, telles qu'elles sont définies par Aristote, et le rapport qu'il y a entre elles. « La crainte dont il parle n'est pas celle que le mal qui menace un autre éveille en nous pour cet autre, mais celle qui naît en nous pour nous-mêmes de la ressemblance qui est entre nous et la personne malheureuse : c'est la crainte d'être atteints nous-mêmes des coups que nous voyons suspendus sur cette personne ; c'est la crainte de devenir nous-mêmes un objet de pitié. En un mot, cette crainte n'est autre chose que la pitié étendue à nous-mêmes...

» Il croyait que le mal qui devient l'objet de notre pitié doit nécessairement être de telle nature que nous ayons à le craindre nous-mêmes ou pour quelqu'un des nôtres. Là où cette crainte n'existe pas, la pitié ne peut non plus se trouver. Car on n'éprouve pas de compassion pour les autres, quand on a été si fort ravalé par le malheur qu'on ne voit plus rien à craindre pour soi ; ni quand on se croit assez parfaitement heureux pour ne pas comprendre comment on pourrait être atteint par l'infortune. Ni l'homme au désespoir ni le présomptueux n'en éprouvent. Aristote explique donc l'objet de la crainte et celui de la pitié l'un par l'autre.

» Il ne suffit donc pas que l'infortuné, pour éveiller notre compassion, ne mérite pas son infortune, bien qu'il se la soit attirée par quelque faiblesse ; son innocence persécutée, ou plutôt sa faute trop rudement châtiée serait perdue pour nous et n'aurait pas le pouvoir d'exciter notre pitié, si nous ne voyions pas pour nous la possibilité d'être atteints du même malheur. Or cette possibilité se présente et peut atteindre à un haut degré de vraisemblance, quand le héros n'est pas meilleur que nous ne sommes communément ; quand il pense et agit absolument comme nous aurions fait ou comme nous croyons que nous aurions fait dans sa situation : en un mot quand l'auteur le représente comme étant de la même catégorie que nous. Cette ressemblance nous donne

(1) *Rhétor.*, II, 5, 1382, b, 30-1383, a, 12.

lieu de craindre que notre sort ne devienne aisément semblable au sien, comme notre condition l'est à la sienne; et c'est cette crainte qui mûrit pour ainsi dire la compassion.

» Voilà ce qu'Aristote pensait de la pitié, et c'est là ce qui explique la vraie raison pour laquelle il n'a nommé que la crainte à côté de la compassion dans sa définition de la tragédie. Il n'a pas présenté cette crainte comme une passion particulière et indépendante de la pitié, qui pouvait être excitée tantôt avec la pitié et tantôt sans elle, comme la pitié avec ou sans la crainte (c'est là l'erreur de Corneille) (1); mais il a réuni ces deux passions, parce que, d'après sa définition de la pitié, elle implique nécessairement la crainte; et que rien n'excite notre pitié, hors ce qui peut en même temps éveiller notre crainte » (2).

Quand le philosophe définit quels doivent être le caractère et le changement de condition du héros tragique pour que notre pitié et notre crainte soient émues, il parle d'un autre sentiment, *l'humanité* (φιλανθρωπία). Elle est ressentie à la représentation de certains drames, mais ce n'est point l'émotion proprement tragique. Distincte de la pitié et de la crainte, elle ne saurait y suppléer.

« Puisque, pour être belle, la tragédie doit avoir une action non pas simple, mais implexe; puisque cette action doit imiter des actes propres à exciter la crainte et la pitié (car c'est là le propre de ce genre d'imitation), il est évident d'abord qu'il ne faut pas montrer des hommes ver-

(1) L'interprétation de Lessing est juste, mais le reproche qu'il adresse à Corneille n'est pas fondé. Nous lisons, en effet, dans l'épître dédicatoire de *don Sanche* à M. de Zuylichem : « La tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte, et cela est de ses parties essentielles, puisqu'il entre dans sa définition. Or, s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice, ce qui ne se rencontre pas toujours? » Il est remarquable que Corneille ajoute à la ressemblance morale entre les spectateurs et des personnages ni trop bons ni trop mauvais, la similitude des conditions. Il va ainsi plus loin qu'Aristote et devance même Diderot, dont la *tragédie bourgeoise*, « aurait pour objet nos malheurs domestiques » (*De la poésie dramatique*, c. II : *De la comédie sérieuse*).

(2) *Dramaturgie*, n° LXXV (trad. de Suckau-Crouslé).

tueux passant du bonheur au malheur (une telle action n'exciterait ni la crainte ni la pitié, mais l'indignation), ni des méchants passant du malheur au bonheur (c'est là la moins tragique de toutes les actions; elle ne satisfait à aucune des conditions voulues; elle n'excite ni le sentiment d'*humanité*, ni la pitié, ni la crainte); d'autre part, il ne faut pas qu'un homme tout à fait méchant tombe du bonheur dans le malheur (une telle action pourrait émouvoir le sentiment d'*humanité*, mais ni la pitié, ni la crainte; car la pitié a pour objet un homme qui est malheureux sans le mériter; la crainte a pour objet un homme semblable à nous; l'événement n'exciterait donc ni pitié ni crainte); il reste qu'on nous montre un homme qui ne soit dans aucun de ces cas extrêmes » (1).

Ce qu'Aristote appelle *humanité* n'est donc ni la pitié ni la crainte, car nous l'éprouvons en voyant un homme même tout à fait méchant passer du bonheur au malheur. C'est l'intérêt que nous prenons à l'homme parce qu'il est homme, le sentiment qui inspire le vers fameux de Térence :

« Homo sum, humani nihil a me alienum puto ».

Cette interprétation est autorisée par le *Traité des vertus et des vices,* qui ne semble pas être d'Aristote, mais qui a conservé l'esprit de sa doctrine. Il y est dit que l'injustice feint l'humanité ('Ακολουθεῖ δὲ τῇ ἀδικίᾳ φιλανθρωπία προσποίητος). Au contraire, l'homme vertueux aime son domestique, ses amis, ses compagnons, ses hôtes, *les hommes* (φιλάνθρωπον) et le beau (2).

C'est, d'ailleurs, ainsi que l'entendait Lessing : « Les mouvements de compassion sans crainte pour nous-mêmes sont ce qu'il appelle *philanthropie;* et il ne donne le nom de pitié qu'aux mouvements plus énergiques du même genre, lesquels sont liés à la crainte pour nous-mêmes. Aussi, tout en affirmant que le malheur d'un scélérat n'éveille en nous ni la pitié ni la crainte, il ne prétend pas que nous n'en puissions aucunement être touchés. Le scélérat est encore un homme, un être qui, malgré toutes ses imperfections morales, offre encore assez de mérites pour que nous ne désirions pas sa destruction entière, pour qu'en présence de son anéantissement, nous éprouvions quelque chose de semblable à la pitié et en quelque sorte les germes de ce sentiment » (3).

En résumé, selon Aristote, la tragédie n'émeut que deux pas-

(1) *Poét.*, XIII, 1.
(2) *Vertus et vices,* VII, 1251, b, 2-3 et 35.
(3) *Dramaturgie*, n° LXXVI (trad. de Suckau-Crouslé).

sions, étroitement unies l'une à l'autre, la pitié et la crainte. La formule paraîtra étroite, si l'on considère que l'admiration n'y entre point. Or, la tragédie de Corneille nous fait éprouver ce sentiment bien plus que la pitié et la crainte. C'est même l'un des principaux mobiles qui font agir les personnages du drame. L'amour de Chimène, combattu par le sentiment du devoir, est fortifié par l'admiration que lui inspire Rodrigue. Si Pauline en vient à mieux aimer Polyeucte que Sévère, si elle se fait chrétienne pour le suivre, n'est-ce pas encore l'admiration qui opère cette double conversion ? Pourquoi donc Aristote, qui, d'ailleurs, sentait le plaisir d'admirer (1), a-t-il exclu cette passion de sa définition ?

Nous avons vu que, selon lui, l'action tragique, représentation du malheur d'une vie, consiste en un changement du bonheur au malheur. Le malheur est ce qui cause mort ou souffrance. Or les causes qu'Aristote attribue à la souffrance ne sont pas d'un ordre bien relevé. Dans la définition de la crainte, que nous avons précédemment citée, il dit expressément : « L'on ne craint pas tous les maux, par exemple *d'être injuste* ou lent à comprendre, mais l'on craint tout ce qui peut amener de grandes peines ou de grandes pertes » (2). Il en résulte qu'une action qui nous montrerait *un homme devenant injuste* n'exciterait chez les spectateurs ni pitié ni crainte. Le poète ne saurait donc représenter une telle action. Aristote se fait, d'ailleurs, de l'action une idée fort étroite. Pour lui, elle consiste en des actes (σύστασις πραγμάτων), non en des délibérations. Rodrigue, se demandant s'il cèdera à son amour pour Chimène, ou s'il vengera son père offensé; Auguste se décidant à user de clémence envers Cinna, ne lui eussent point paru agir. Il ne s'est pas aperçu que, pour être intérieure, l'action n'en est ni moins intéressante ni moins dramatique. C'est parce que sa conception de l'action est trop étroite, que l'admiration n'est point comprise dans sa définition, parmi les passions qu'émeut et purifie la tragédie.

IX. *La tragédie purifie la pitié et la crainte.*

« La tragédie, dit Aristote, opère par le moyen de la pitié

(1) V. en particulier *Rhétor.*, I, 11, 1371, a, 31-4 et 1371, b, 4-10.
(2) *Rhétor.*, II, 5, 1382, a, 21-7.

et de la crainte la purification des passions de ce genre » (1). Que faut-il entendre par cette purification? De nombreuses interprétations ont été proposées, sans qu'aucune ait paru clôre le débat (2). Elles peuvent être groupées sous trois chefs principaux.

Ce sont d'abord les explications qu'on peut appeler *esthétiques*. On peut ainsi les résumer : Quand nous éprouvons dans la réalité de la pitié et la crainte, ces passions ne sont pas pures; il s'y mêle d'autres sentiments qui les altèrent. Au contraire, la pitié et la crainte excitées par le spectacle de la tragédie sont sans alliage. La tragédie les purifie en les dégageant de tout élément étranger.

D'autres explications sont plutôt *physiologiques*. Nous avons, dit-on, un besoin naturel d'éprouver de la pitié et de la crainte. La tragédie y satisfait. Elle donne un aliment à ces passions et nous en débarrasse. La purification est proprement une purgation. De plus, dans la réalité, la pitié et la crainte ne vont pas sans quelque peine; mais au théâtre, nous goûtons du plaisir à les sentir.

Restent les explications *morales*. La tragédie transforme les passions de pitié et de crainte en habitudes vertueuses. Elle les purifie, en les ramenant à une juste mesure. Elle exerce donc sur les âmes une influence salutaire. et peut servir à l'éducation.

---

(1) Τῶν τοιούτων παθημάτων, dit Arist. Πάθημα est synonyme de πάθος. Arist., en effet, rapproche souvent les mots ἤθη et πάθη, les *caractères* et les *passions* (par ex., dans la *Poét.*, I, 3; καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). Or, dans la *Rhétor.*, πάθημα est joint à ἦθος : καὶ περὶ τῶν ἠθῶν καὶ παθημάτων καὶ ἕξεων (II, 22, 1396, b, 33). Souvent παθήματα est précédé ou suivi de πάθη et désigne le même objet (*Analyt. seconds*, III, 10, 76, b, 13; *Du ciel,* III, 1, 299, a, 23; *De la naissance et de la mort*, I, 8, 326, a, 21; *De l'âme*, I, 1, 403, a, 11 et 20; *Métaphys.*, I, 4, 985, b, 10-3; IV, 14, 1020, b, 19; *Du mouvement des animaux*, 8, 702, a; *Hist. des animaux*, X, 5, 637, a, 36; b, 4). Dans son *Index aristotelicus* (art. πάθημα), Bonitz remarque que παθήματα est rare au singulier, où il est presque toujours remplacé par πάθος; au pluriel, πάθη et παθήματα sont employés l'un pour l'autre ; mais au génitif παθημάτων est plus usité; παθῶν ne se trouve guère.



Τῶν τοιούτων n'équivaut pas à τούτων. Arist. distingue les passions éprouvées au théâtre des mêmes passions éprouvées dans la réalité. Dans l'un et l'autre cas, ce sont bien des passions du même genre, pitié et crainte; mais elles ne sont pas du même degré. Les unes sont ou trop faibles ou trop fortes ; les autres sont contenues dans une juste mesure. Toute explication qui ne tiendra pas compte de cette différence sera défectueuse.

(2) On trouvera dans l'ouvrage de Doering (*Die Kunstlehre des Arist.*, Iéna, 1876) une liste et un résumé de ces diverses interprétations.

Les premières de ces interprétations, celles que nous avons appelées *esthétiques*, ne méritent point qu'on s'y arrête. Elles ne sont autorisées par aucun texte d'Aristote et ne se concilient même pas avec les termes de la définition. En effet, elles n'expliquent point comment ce sont les passions mêmes de pitié et de crainte qui opèrent la purification de la pitié et de la crainte.

L'interprétation dite *physiologique* est aujourd'hui la plus généralement adoptée. C'est celle de MM. Weil (1) et Bernays (2) qui l'ont proposée dans le même temps. Voici comment M. Weil résume sa théorie : « Pour faire comprendre ce qu'il entend par *catharsis*, Aristote en appelle à un fait qui était familier à ses lecteurs. Tous connaissaient l'effet produit par les airs que l'on attribuait au phrygien Olympos et par les airs semblables composés dans le mode phrygien. Ces airs produisaient une religieuse extase et c'est par là même qu'ils exerçaient une influence bienfaisante sur les personnes sujettes aux transports extatiques; elles s'en trouvaient guéries comme par un traitement médical, une purgation (ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Cet effet est d'autant plus puissant que les personnes sont plus sujettes à l'extase; mais tous les hommes le sont plus ou moins. Il faut en dire autant, continue le philosophe, de la musique, qui produit la pitié, la crainte et d'autres émotions; elle affecte les auditeurs dans la mesure où ils sont enclins à ces émotions, mais chacun l'est dans une certaine mesure, et tous reçoivent une certaine *catharsis* et se trouvent agréablement soulagés (καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). Or, si l'extase est attribuée aux modes qu'Aristote appelle *enthousiastes*, la pitié et la crainte appartiennent aux modes dramatiques, car c'est là ce qu'il faut entendre par les modes appropriés à l'action (πρακτικαί) : Aristote se sert du même terme pour caractériser le trimètre iambique, celui que le poète latin appelle *natum rebus agendis*. Il va sans dire que dans la tragédie, la caractère de la musique s'accordait avec celui du poème et que ce qui est vrai de l'un l'est également de l'autre.

(1) Weil, *Ueber die Wirkung der Tragoedie nach Arist.* (*Verhandlungen der zehnten Versammlung deutscher Philologen*, p. 131 et suiv., Bâle, 1848).

(2) J. Bernays, *Grundzuege der verlorenen Abhandlung des Arist. ueber die Wirkung der Tragoedie* (*Abhandlungen der hist.-phil. Gesellschaft von Breslau*, I, p. 135 et suiv., 1857). Cf. *Brief an Spengel ueber die tragische Katharsis; zur Katharsisfrage.*

« La théorie de la *catharsis* n'a donc rien de bien mystérieux. Aristote, observateur sagace et plein de bon sens, fait tout simplement remarquer que la tragédie répond à ce besoin d'émotion que tous les hommes éprouvent dans une certaine mesure. Ce besoin est satisfait d'une manière agréable par les fictions dramatiques. Le spectacle de malheurs réels nous fait mal; l'image poétique qui nous en est offerte au théâtre nous donne le plaisir de l'émotion sans mélange d'amertume (χαρὰν ἀβλαβῆ) » (1).

L'interprétation adoptée par M. Weil et M. Bernays n'est pas nouvelle. Nous la trouvons jointe à une autre, plus conforme à la vérité, dans une page du *Commentaire* de Proclus sur la *République* de Platon, que nous citerons plus tard. Elle se rencontre également dans un traité anonyme *de la comédie*, publié par Cramer dans ses *Anecdota parisiensia* (*proleg.* X, d de Didot). Il y est dit, en effet (§ 1), que

« La tragédie fait sortir (ὑφαιρεῖ) de l'âme les passions qui tiennent de la crainte par le moyen de la pitié et de la crainte ».

Quoi qu'il en soit, cette interprétation est fondée sur un texte d'Aristote, qui fait partie d'un long développement consacré au rôle que la musique doit jouer dans l'éducation, et où apparaît clairement ce qu'il faut entendre par la purification des passions. Cette purification est distincte du soulagement que donnent, en effet, la musique et la tragédie, en satisfaisant au besoin qu'ont tous les hommes d'éprouver certaines passions. MM. Weil et Bernays s'en sont tenus à quelques phrases seulement. S'ils avaient considéré l'ensemble de la théorie, ils auraient reconnu que la κάθαρσις a une signification toute différente et une importance bien plus grande. L'observation d'Aristote sur le soulagement causé par la tragédie est accessoire et ne tient en aucune façon à son système. Au contraire, la théorie de la κάθαρσις lui est toute personnelle et se rattache étroitement à sa philosophie morale et politique.

Dans le passage cité par M. Weil, le mot κάθαρσις est, à la vérité, rapproché du mot ἰατρεία, qui s'applique à cette sorte de soulagement, dont il vient d'être question. Mais un peu plus haut, Aristote

(1) Weil, *Etudes sur le drame antique* (*Les* Phéniciennes *et la purgation des passions*, Paris, 1897).

l'avait employé à côté du mot παιδεία, qui désigne l'éducation. Il a, en effet, un tout autre sens que ces deux termes.

D'ailleurs le philosophe, qui emploie ici le mot κάθαρσις sans l'expliquer, renvoie le lecteur à un passage aujourd'hui perdu de la *Poétique* :

« Nous parlons ici de la *purification* sans l'expliquer; nous la définirons plus clairement dans la *Poétique* » (1).

« *Nous la définirons* » ; ce futur a son importance. Si la purification n'était autre que le soulagement dont Aristote doit parler plus bas, une définition plus explicite serait superflue. La vérité, c'est que, selon lui, la tragédie ne donne pas seulement libre cours à la pitié et à la crainte, comme la musique à l'enthousiasme; mais ces arts ramènent les passions à la juste mesure, qui est la règle du bien.

Nous arrivons ainsi à une interprétation *morale*. C'est la seule qui soit conforme à l'ensemble de la doctrine d'Aristote et qui soit autorisée par les théories exposées dans l'*Ethique* et la *Politique*.

Lessing a bien compris que la purification est une action toute morale. « Cette purification, dit-il, consiste simplement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses. Or, à chaque vertu correspondent, suivant notre philosophe, deux extrêmes entre lesquelles elle se tient. La tragédie doit donc, pour changer notre pitié en vertu, nous purger des deux extrêmes entre lesquels se trouve la pitié; et de même pour la crainte » (2). Mais Aristote n'a point fait les trop subtiles distinctions que lui prête le critique allemand. « Celui qui veut épuiser le sens d'Aristote doit montrer successivement : 1° comment la pitié, dans la tragédie, peut purger et purge réellement en nous la pitié; 2° comment la crainte purge en nous la crainte; 3° comment la pitié purge la crainte; 4° comment la crainte purge la pitié... La pitié, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la pitié, purger l'âme de celui qui éprouve un excès de pitié, mais aussi celle de l'homme qui en ressent trop peu. La crainte, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la crainte, purger l'âme de celui qui ne craint absolument aucun coup du sort, mais aussi celle de l'homme que tout malheur, même le

(1) *Polit.*, VIII, 7, 1341, b, 38-40.
(2) *Dramaturgie*, n° LXXVIII (trad. de Suckau-Crouslé).

plus éloigné, même le moins vraisemblable, jette dans des transes mortelles. De même la pitié, dans la tragédie, doit régler, par rapport à la crainte, l'âme qui s'écarte vers le trop ou le trop peu; et ainsi de la crainte, par rapport à la pitié » (1). La théorie d'Aristote n'est pas si compliquée; tout ce que dit le philosophe (2), c'est que la pitié a pour condition une crainte modérée, ni trop forte, ni trop faible; mais Lessing a raison quand il avance que la purification consiste à régler la pitié et la crainte, à les contenir entre le défaut et l'excès, à les transformer en habitudes vertueuses.

Suivons donc la voie ouverte par Lessing, et recherchons dans l'*Ethique* et la *Politique* comment Aristote définit la vertu et quel rôle il assigne aux arts, musique, tragédie, comédie, dans l'éducation. Nous avons vu quelle distinction il faisait dans l'*Ethique*, entre les facultés, les passions et les habitudes, et comment il démontrait que la vertu est une habitude. Quelle habitude est-ce donc?

« Toute vertu rend bon ce dont elle est la vertu et lui fait bien accomplir l'acte qui lui est propre; ainsi la vertu de l'œil rend l'œil bon et l'acte de l'œil bon; c'est, en effet, par la vertu de l'œil que nous voyons bien... Or, s'il en est ainsi pour toutes les choses, la vertu de l'homme serait aussi une habitude par laquelle l'homme devient bon et par suite de laquelle il accomplira bien l'acte qui lui est propre... En toute chose continue et indépendante, on peut prendre le plus ou le moins, ou l'égal; et cela, soit par rapport à la chose elle-même, soit par rapport à nous. L'égal est au milieu entre l'excès et le défaut. Je dis que, par rapport à la chose elle-même, l'égal est au milieu entre les deux extrêmes, milieu unique et identique dans toutes; mais, par rapport à nous, c'est ce qui ne pêche ni par excès ni par défaut; et cela n'est ni unique ni identique pour tous... Ainsi tout homme qui sait évite l'excès et le défaut, cherche le milieu et le préfère; je dis le milieu, non par rapport à la chose, mais par rapport à nous. Si toute science fait ainsi bien accomplir l'acte, parce qu'elle regarde toujours vers ce milieu et y ramène les actes (c'est ainsi qu'on a coutume de dire des actes bien accomplis que l'on n'en peut rien retrancher ni rien y ajouter, attendu que l'excès ou le défaut en détruisent la bonté, au lieu que le milieu la conserve); si, dis-je, les bons artistes travaillent, comme on dit, les yeux fixés sur ce milieu; si, d'autre part, la vertu est plus exacte et meilleure que tout art, elle vise, comme la nature même, à ce milieu. Je parle de la vertu morale, celle qui a

---

(1) *Dramaturgie*, n° LXXVIII (trad. de Suckau-Crouslé).
(2) *Rhét.*, II, 8, 1385, b, 16-34.

rapport aux passions et aux actions, où il y a excès, défaut et milieu. Par exemple, on peut *craindre*, oser, désirer, s'irriter, *s'apitoyer*, et, en général, jouir et souffrir plus ou moins, sans que ni ce plus ni ce moins soient bons; mais *éprouver ces passions quand il faut, pour les choses et les personnes qu'il faut, c'est le milieu et le meilleur, ce qui est le propre de la vertu... La vertu est donc une habitude de se déterminer selon le milieu conforme à notre nature*, milieu marqué par la raison et tel que le définirait l'homme sensé. C'est un milieu entre deux vices, l'un par excès, l'autre par défaut. De plus, parmi nos *passions* et nos actions, *il y en a qui sont en deçà; d'autres, au-delà de ce qu'il faut; c'est la vertu qui trouve et préfère le milieu* » (1).

On voit clairement par là en quoi consiste la vertu pour la pitié et la crainte. Il faut s'apitoyer et craindre dans le temps qu'il faut, pour les personnes qu'il faut et dans la mesure qu'il faut. Cette mesure est également éloignée de l'excès et du défaut. Il ne faut s'apitoyer ni craindre ni trop ni trop peu. Le spectacle de la tragédie donne l'habitude d'éprouver ces deux passions dans cette mesure, et c'est ainsi qu'elle les purifie.

Cette explication ressort des VIIe et VIIIe livres de la *Politique*, dans lesquels Aristote traite de l'éducation des enfants, et dont nous allons extraire les arguments de notre démonstration.

Parmi les développements consacrés à l'éducation de l'enfance, un seul mérite de fixer notre attention, c'est celui dans lequel Aristote recommande de ne laisser voir ou entendre à l'enfant aucun spectacle ni aucune parole déshonnêtes :

« Il est raisonnable d'écarter de leurs oreilles et de leurs yeux ce qui est indigne d'un homme libre et les gens qui sont tels. En général, le législateur devra bannir de sa cité les propos indécents, comme tout autre vice (de l'habitude de dire des choses honteuses est toute proche l'habitude d'en faire); il devra surtout veiller à ce que les jeunes gens ne disent ni n'entendent rien de tel... Puisque nous interdisons de rien dire de semblable, il est évident que nous défendons aussi de contempler des peintures ou d'entendre des œuvres indécentes. Que ceux qui gouvernent veillent donc à ce qu'aucune statue ni aucune peinture n'imite de telles actions... Les jeunes gens ne doivent assister à la représentation ni de drames satyriques ni de comédies, avant d'avoir atteint l'âge auquel ils peuvent prendre part aux repas communs; alors l'éducation les aura prémunis contre les dangers de l'ivresse et de ces spectacles » (2).

---

(1) *Ethique*, II, 4, 1106, a, 14-1107, a, 5.
(2) *Polit.*, VII, 15, 1336, b, 2-23.

Aristote interdit donc le spectacle des comédies jusqu'à l'âge d'homme. Nous verrons, en traitant de la comédie, si cette interdiction vise tous les genres de comédie. Mais il ne défend pas aux jeunes gens d'assister aux tragédies. Pourquoi cette différence? C'est que la comédie est la représentation du laid, ou, du moins, du risible, qui est une partie du laid. Elle met en scène des personnages moins bons que nous. Aussi est-il à craindre que des jeunes gens, dont l'éducation n'a pas encore achevé de former le jugement, n'y prennent de mauvais exemples. L'erreur pourrait d'autant mieux être commise, que le dénouement de la comédie est heureux, et que si certaines fautes y sont châtiées, la peine est trop légère pour exciter la crainte. Dans la tragédie, au contraire, la faute, même involontaire, est punie par le malheur ou la mort. Point de doute possible sur la leçon qu'implique l'action. Le poète y représente, d'ailleurs, des personnages meilleurs que nous et qui ne sont point méchants sans nécessité. La contagion de l'exemple n'y est pas à redouter. Les enfants peuvent aller de bonne heure voir des tragédies; ils s'habitueront à ressentir comme il convient la pitié et la crainte; mais ils doivent attendre l'âge d'homme pour voir des comédies, et apprendre à se divertir et à rire en hommes libres.

L'éducation publique comprend quatre parties, la grammaire, la gymnastique, la musique et parfois le dessin. A propos de la musique, Aristote se pose plusieurs questions. Quelles en sont les propriétés? Doit-on s'y livrer en vue de l'éducation ou n'y chercher qu'un délassement? Il répond à cette dernière question en disant que la musique mérite plus d'estime qu'un simple divertissement :

« Qu'elle modifie notre caractère, cela est rendu manifeste par beaucoup d'autres preuves, mais surtout par l'action qu'exercent les chants d'Olympos, car l'on s'accorde à dire qu'ils rendent les âmes enthousiastes, et l'enthousiasme est une passion de l'âme. Puisque la musique est chose agréable, et que la vertu consiste à jouir, aimer, haïr comme il faut, ce que l'on doit surtout apprendre et à quoi l'on doit surtout s'accoutumer, c'est évidemment à bien juger les bons caractères et les belles actions et à s'y plaire » (1).

Or, la musique peut justement nous faire prendre de telles habitudes :

« Il y a des imitations très exactes des sentiments naturels faites par

(1) *Polit.*, VIII, 5, 1340, a, 8-18.

le rythme et le chant, imitations de la colère, de la douceur, du courage, de la tempérance, de leurs contraires et des autres caractères... Tous ceux qui entendent ces imitations éprouvent eux aussi les sentiments imités... *Or l'habitude de s'affliger et de se réjouir en présence d'imitations nous conduit à être affectés de la même façon en présence de la réalité* (par exemple, si dans un portrait, dont nous ne connaissons pas l'original, nous prenons plaisir à regarder une simple forme, la vue du modèle même sera nécessairement agréable) ».

Aristote explique alors qu'aucune des choses sensibles au toucher, au goût, à la vue même ne peut servir à exprimer des caractères. Dans la peinture, les lignes et les couleurs sont plutôt des signes que des images; encore ces signes sont-ils empruntés aux manifestations corporelles des affections de l'âme. Seule la musique peut imiter directement les passions :

« Voici un exemple à la portée de tout le monde : les divers modes musicaux produisent chez les auditeurs des impressions et des dispositions différentes; les uns attristent et contractent l'âme, tel le mixolydien; les modes relâchés l'amollissent; il n'y a que le mode dorien qui la maintienne en un juste milieu et en équilibre; le phrygien la rend enthousiaste... Il en est ainsi des rythmes. Les uns apaisent l'âme, les autres l'agitent; parmi ces derniers, les uns l'agitent plus grossièrement; les autres plus décemment » (1).

De toutes ces considérations, Aristote conclut que la musique peut agir sur l'âme.

« Il est évident par là que la musique peut modifier l'état de l'âme; or si elle a ce pouvoir, il est manifeste qu'on peut s'en servir pour la direction et l'éducation des enfants. L'enseignement de la musique est, d'ailleurs, approprié au caractère de cet âge; les jeunes gens, à cause de leur âge, ne supportent point ce qui les ennuie; or, la musique est par sa nature chose agréable » (2).

Ce que le philosophe dit de la musique fait bien comprendre ce qu'il entend par la purification. L'habitude d'éprouver certains sentiments en présence de certaines imitations fait que nous sommes émus de la même façon devant la réalité. Par conséquent, si la tragédie nous fait ressentir dans une certaine mesure la pitié et la crainte, nous nous apitoyerons et nous craindrons dans la même mesure au spectacle de la réalité. Quelle est cette mesure? Nous avons vu que l'*Ethique* répondait à cette question. Elle est

(1) *Polit.*, VIII, 5, 1340, a, 18-b, 10.
(2) *Polit.*, VIII, 5, 1340, b, 10-7.

entre le trop et le trop peu, dans ce juste milieu qui est la règle de la vertu.

Poursuivons notre analyse, nous arriverons à serrer la vérité de plus près encore. Après s'être demandé si l'on doit se contenter de faire entendre la musique aux enfants ou s'il faut leur apprendre à l'exécuter eux-mêmes, après avoir déterminé de quels instruments il convient de leur enseigner le jeu, Aristote exprime quelques idées générales sur le choix des modes et des rythmes. C'est précisément le passage sur lequel MM. Weil et Bernays ont fondé leur interprétation et dont ils nous semblent avoir altéré le sens.

« Puisque nous admettons la division que certains philosophes ont faite des chants en chants éthiques, pratiques et orgiastiques; puisque, disent-ils, à chaque classe correspond un mode qui lui est propre; puisque nous disons que la musique est utile de plus d'une façon et qu'il faut la cultiver pour plusieurs raisons : en effet, elle sert à l'éducation *et* à la purification (nous parlons ici de la purification sans l'expliquer; nous la définirons plus clairement dans la *Poétique*); et aussi au délassement, au repos, à la détente de l'esprit; pour toutes ces raisons, il est évident qu'il faut se servir de tous les modes. Mais il ne faut pas se servir de tous de la même façon; pour l'éducation, il faut recourir surtout aux modes éthiques; pour la purification, aux modes pratiques et orgiastiques, exécutés par des instrumentistes (1). La passion, ressentie fortement par certaines âmes, est éprouvée par toutes, mais plus ou moins: par exemple *la pitié et la crainte* ou encore l'enthousiasme. Certains hommes cèdent facilement à cet ébranlement, mais quand ils entendent des chants sacrés, qui provoquent l'âme à un religieux délire, *on les voit redevenir calmes comme par l'effet d'une médication et d'une purification.* Le même effet est nécessairement produit sur ceux qui sont enclins à la *pitié*, à la *crainte*, et d'une manière générale à toute sorte de passion, ainsi que sur tous les autres, dans la mesure où ils sont accessibles à de semblables passions; tous sont pour ainsi dire *purifiés et allégés* et ils en éprouvent du plaisir. De même les chants pratiques procurent aux hommes une joie, qui ne peut leur causer aucun préjudice » (2).

Ce texte a été mal interprété, parce qu'on a confondu deux choses, qu'Aristote prend soin de distinguer. Certains hommes sont portés à l'enthousiasme. Or il y a des modes qui les mettent en cet état et qui les guérissent en donnant satisfaction à ce

(1) Les manuscrits, sauf un, le *Parisinus* 2043, donnent ἀχρόασιν. C'est une correction de χάθαρσιν, due au voisinage des mots ἑτέρων χειρουργούντων.

(2) *Polit.*, VIII, 7, 1342, a, 1-16.

besoin. C'est la *médication* (ἰατρεία), le *soulagement* (κουφίζεσθαι), dont parle Aristote. Mais cet enthousiasme est réglé, il ne dépasse point une certaine mesure. Le propre des modes dont il est question est d'habituer l'âme à s'enthousiasmer sans perdre son équilibre. C'est la *purification* (κάθαρσις). Le soulagement nous cause de la joie (χαρά). Mais, comme il s'opère dans de certaines limites, cette joie ne peut avoir pour celui qui la goûte aucune conséquence fâcheuse (ἀβλαβής).

Mesure, telle est la condition; *plaisir*, tel est l'effet de la purification.

Ce qu'Aristote dit, en concluant, du mode dorien, vient encore confirmer notre interprétation :

« Quant au mode dorien, tous reconnaissent qu'il est le plus propre à rétablir l'équilibre de l'âme et qu'il a le caractère le plus viril. Or, comme nous louons et disons qu'il faut chercher le milieu entre les excès, et que, par rapport aux autres modes, le dorien a justement ce caractère, il est évident que les chants doriens doivent être de préférence enseignés aux jeunes gens... Il est évident que, pour l'éducation, il faut prendre pour règles ces trois choses, *le juste milieu*, le possible et le convenable » (1).

Ajoutons que cette interprétation est autorisée par un passage du fragment édité par Cramer dans ses *Anecdota parisiensia* (*proleg.* X, d de Didot). L'auteur, dont le nom ne nous est pas connu, était vraisemblablement un commentateur d'Aristophane ou de quelque autre poète comique. Il n'avait pas sous les yeux le texte même de la *Poétique*, car il ne la cite pas avec exactitude, mais il est imbu de la doctrine qui y est professée, et, s'il en a oublié la lettre, il en a, du moins, retenu l'esprit. Il traite de la comédie et ce qu'il en dit est fort précieux, car c'est évidemment un résumé fidèle du second livre de la *Poétique*. Or, avant de définir la comédie, il s'exprime ainsi sur la tragédie :

« La tragédie fait sortir de l'âme les passions qui tiennent de la crainte par le moyen de la pitié et de la crainte et parce qu'*elle cherche à ramener la crainte à une juste mesure* » (2).

Et plus loin il ajoute :

« La crainte tend à un juste milieu dans la tragédie, ainsi que le risible dans la comédie » (3).

---

(1) *Polit.*, VIII, 7, 1342, b, 12-34.
(2) § 1.
(3) § 6.

Une autre confirmation nous est fournie par ce fragment du *Commentaire* de Proclus sur la *République* de Platon :

« Il faut se demander tout d'abord pourquoi Platon n'admet pas la poésie; ... en second lieu pourquoi il n'admet pas en particulier la tragédie et la comédie, bien qu'elles tendent à la purification de passions, qu'il n'est pas possible d'écarter tout à fait et qu'il est dangereux de satisfaire, passions qui demandent à être émues à propos; en effet, quand nous les avons éprouvées, elles ne nous troublent plus dans la suite...

» Seconde difficulté : il est étrange qu'il ait rejeté la tragédie et la comédie, s'il est vrai que par elles il soit possible de satisfaire les passions *dans une juste mesure* (ἐμμέτρως) et en les satisfaisant ainsi de les rendre propres à l'éducation, *en réglant leur action*... Nous dirons donc que le législateur doit ménager certaines satisfactions à ces passions, non pas de façon à développer le penchant que nous y avons, mais au contraire de façon à le réfréner et à *le contenir dans une juste mesure* (ἐμμελῶς ἀναστέλλειν). Par conséquent, ces poésies qui, outre la variété, ne gardent aucune mesure dans l'excitation de ces passions, ne sont pas, il s'en faut de beaucoup, utiles à la *purification* (ἀφοσίωσιν); car la purification n'est pas dans l'excès, mais *dans une action contenue* (ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις), la passion purifiée n'ayant que peu de ressemblance avec la passion dont elle est l'image purifiée » (1).

En résumé, la tragédie nous représente des actions propres à exciter la pitié et la crainte dans la mesure qu'il convient. Par conséquent, elle nous donne l'habitude d'éprouver devant les mêmes actions dans la réalité les mêmes passions au même degré. C'est en cela qu'elle les purifie, qu'elle exerce sur l'âme une influence salutaire et qu'elle sert à l'éducation.

Il nous reste à montrer comment le poète peut contenir les passions de pitié et de crainte dans cette juste mesure, autrement dit quels hommes et quelles actions il doit représenter pour faire contracter aux spectateurs l'habitude de la vertu.

« Ce à quoi il faut viser et ce dont il faut se garder en composant la fable, à quelles conditions la tragédie peut produire l'effet qui lui est propre, nous sommes amenés à le dire par ce qui précède. Donc, puisque, pour être belle, la tragédie doit avoir une action non pas simple, mais implexe; puisque cette action doit imiter des actes propres à exciter la crainte et la pitié (car c'est là le propre de ce genre d'imitation), il est évident d'abord qu'il ne faut pas montrer des hommes vertueux passant

(1) *A la République*, p. 360 et 362. On voit par la fin de ce morceau que Proclus comprend comme nous les mots τῶν τοιούτων et ne les considère point comme un équivalent de τούτων.

du bonheur au malheur (une telle action n'exciterait ni la crainte ni la pitié, mais l'indignation), ni des méchants passant du malheur au bonheur (c'est là la moins tragique de toutes les actions; elle ne satisfait à aucune des conditions voulues; elle n'excite ni le sentiment d'humanité, ni la pitié, ni la crainte); d'autre part, il ne faut pas qu'un homme tout-à-fait méchant tombe du bonheur dans le malheur (une telle action pourrait émouvoir le sentiment d'humanité, mais ni la pitié ni la crainte; car la pitié a pour objet un homme qui est malheureux sans le mériter; la crainte a pour objet un homme semblable à nous; l'événement n'exciterait donc ni pitié ni crainte); il reste qu'on nous montre un homme qui ne soit dans aucun de ces cas extrêmes. Cet homme sera celui qui, ne se distinguant point par sa vertu ni sa justice, tombe dans le malheur par suite non point de sa méchanceté ni de sa perversité, mais d'une faute; de plus, il est de ceux qui ont beaucoup de renom et de bonheur, comme Œdipe, Thyeste et les membres fameux de semblables familles. Donc, pour être belle, la fable aura un dénouement simple, plutôt qu'un dénouement double, comme certains le demandent; elle représentera un changement, non pas du malheur au bonheur, mais, au contraire du bonheur au malheur, dû, non à la méchanceté, mais à une grande faute d'un personnage tel qu'il a été dit, ou meilleur plutôt que pire » (1).

Résumons ce long développement. Aristote considère *quatre* cas :

1°) Un homme très bon passant du bonheur au malheur;

2°) Un homme très méchant passant du malheur au bonheur;

3°) Un homme très méchant passant du bonheur au malheur;

4°) Un homme de vertu moyenne devenant malheureux par suite d'une faute.

De ces quatre cas, le dernier est le seul qui puisse émouvoir les passions propres à la tragédie, la pitié et la crainte. Si un homme très bon devient malheureux, nous ne nous apitoyons pas sur lui et nous ne craignons pas pour nous-mêmes; nous nous indignons. Or l'indignation n'est pas une passion qui convienne à la tragédie. — Passons sur le second cas; il est évident qu'il n'y a là rien de tragique. — Si un homme très méchant devient malheureux, comme nous nous estimons meilleurs que lui, nous ne nous croyons pas exposés à l'épreuve qu'il subit, nous ne faisons pas de retour sur nous-mêmes, et, par conséquent, nous n'éprouvons ni crainte ni pitié. — Reste un homme de vertu moyenne, devenant malheureux. C'est là ce qu'il y a de plus tragique. Etant de vertu moyenne, il nous ressemble; nous faisons

(1) *Poét.*, XIII, 1-3.

donc retour sur nous-mêmes et nous éprouvons les deux passions tragiques, pitié pour lui, crainte pour nous. Il faut, dit Aristote, que son malheur soit dû à une faute. Nous savons que nous sommes tous sujets à l'erreur; nous craignons donc de subir la même peine; d'autre part, nous faisons réflexion que cette erreur eût pu être évitée; ainsi ni notre pitié ni notre crainte ne sont excessives, et de les avoir ressenties dans cette juste mesure, il nous reste une tendance à les ressentir de la même façon dans la réalité. Comme le dit Aristote, c'est par la pitié et la crainte qu'a été opérée la purification de la pitié et de la crainte.

La tragédie est donc propre à l'éducation des enfants. Elle sert à tremper les courages, à nous préparer un cœur ferme contre l'adversité. Elle nous intéresse aux souffrances des autres hommes, sans nous laisser tomber dans un excès de sensibilité. Le spectacle des tragédies est utile aux enfants; il ne présente aucun des inconvénients, pour lesquels Aristote interdit aux jeunes gens d'assister à la représentation des drames satyriques et des comédies.

En somme, la purification des passions n'est point si difficile à expliquer qu'on l'a prétendu. Comme nous le disions en commençant, il suffit, pour résoudre le problème, de lire sans parti-pris l'*Ethique* et la *Politique*. Les critiques auraient perdu moins de temps et de peine, si, au lieu de s'égarer en de trop ingénieuses hypothèses, ils avaient tout simplement expliqué Aristote par Aristote lui-même.

De la comédie

Définition de la comédie. — En quoi consiste la purification du plaisir et du rire.

C'est dans le *second* livre de la *Poétique* qu'était exposée la théorie de la comédie. Cette partie de l'ouvrage ne nous est pas parvenue. Mais nous croyons pouvoir, à l'aide d'autres traités du philosophe et de dissertations *sur la comédie*, rédigées par les scholiastes des comiques grecs, réparer presque entièrement cette perte et reconstituer, sinon dans sa forme, au moins dans son fond, la doctrine d'Aristote sur la comédie.

Cette théorie était modelée sur la théorie de la tragédie; le

premier et le second livre de la *Poétique* se correspondaient exactement. Aristote avait, en effet, un goût marqué pour les définitions parallèles et les classifications symétriques. Nous avons montré comment il opposait les deux genres *héroïque* et *iambique*, l'un imitant des hommes estimables et des actions importantes; l'autre représentant des hommes méprisables et des actions sans conséquence. Il comparait de même la comédie et la tragédie, y reconnaissant les mêmes parties, leur attribuant la même importance, en traitant dans le même ordre, résumant sa doctrine dans des formules semblables.

C'est même pour cette raison que sa théorie était incomplète. Il ne définissait la comédie qu'en l'opposant à la tragédie : sa définition était donc toute négative. Il montrait ce qu'elle n'est pas, mais non point ce qu'elle est. Si la comédie comprend les mêmes parties que la tragédie, elle n'en diffère pas moins dans son essence. Faute de l'avoir considérée à part et en elle-même, Aristote ne semble pas avoir vu assez clairement cette différence fondamentale.

La définition de la comédie, proposée dans la *Poétique*, s'applique plutôt à la comédie *nouvelle*, dont le développement est contemporain d'Aristote, qu'à la comédie *ancienne*. Celle-ci avait, sans doute, une action et des caractères, mais elle était presque exclusivement *politique*. La vie privée s'y effaçait devant la vie publique. Les stratèges, les magistrats, les démagogues, les philosophes mêmes et les poètes y étaient traînés sur la scène et bafoués sous leur propre nom. Défenseur de la tradition, Aristophane faisait le procès de la démocratie triomphante, censurait toutes les innovations, aussi bien dans la poésie et la musique, que dans la philosophie, les mœurs et les institutions. La comédie *nouvelle* n'attaque pas les personnes; rarement morale, elle prend ses sujets dans la vie privée. Sous des noms d'emprunt, elle imite les mœurs des particuliers, présentant aux spectateurs, dans des peintures générales, l'image de leurs propres défauts. Mais elle ne pénètre pas encore, comme la comédie de Molière, dans l'intérieur des familles. Elle se passe au seuil des maisons, dans les carrefours; elle nous montre surtout les fredaines, les aventures des personnages, plutôt que leurs travers; et ce qui lui donne son caractère moral, ce sont surtout les

réflexions, les sentences, les préceptes de sagesse que certains personnages énoncent à propos des désordres, dont ils sont les témoins ou les victimes. C'est ce genre qu'Aristote a en vue, quand il fait la théorie de la comédie. Il a pu prendre des exemples dans l'œuvre des Cratinos, des Aristophane et des Eupolis; ce n'en était pas moins la comédie *nouvelle*, celle de ses contemporains Philémon et Ménandre, qu'il s'appliquait à définir.

Au temps où Aristote écrivait la *Poétique*, cette comédie en était encore à ses débuts. Le philosophe, plus âgé d'environ vingt ans que Philémon, d'environ quarante ans que Ménandre, n'a pu connaître que les premiers essais de ces deux poètes. Sans doute, sa poétique n'est pas purement expérimentale. Tout y dérive de sa conception de la poésie, imitation du vraisemblable, et du drame, représentation de l'action par l'action. Il n'en est pas moins vrai que l'étude du théâtre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, de ce dernier surtout, qu'il considère comme le plus tragique des trois, a donné une base solide à sa théorie de la tragédie. Cette base manque à sa théorie de la comédie. De plus, quelque admiration qu'aient inspirée à leurs contemporains les comédies de Philémon et de Ménandre, leur œuvre n'a point, à en juger par les fragments que nous connaissons, la perfection du drame de Sophocle et d'Euripide. Le *Laboureur*, dont M. Nicole vient de déchiffrer d'importantes parties sur un papyrus (1), n'occupe point, dans l'histoire du théâtre, un rang aussi élevé que l'*Oedipe roi* ou l'*Iphigénie à Aulis*. Aristote n'avait donc point, pour éprouver ses idées sur la comédie, des œuvres de même valeur que celles qu'il citait en exemples dans sa théorie du poème tragique. Il n'est pas surprenant que certains caractères essentiels de la comédie ne soient pas compris dans sa définition.

Dans la première partie de la *Poétique*, consacrée à la tragédie, il est à plusieurs reprises question de la comédie ; mais la définition proprement dite était dans le second livre. Elle est donc perdue. Mais nous trouvons une définition, qui doit être fort semblable à celle du philosophe, dans le fragment X, d de Didot,

(1) *Le* Laboureur *de Ménandre, fragments inédits sur papyrus d'Égypte, déchiffrés, traduits et commentés par* J. Nicole (Genève, 1898).

réédité par M. Bernays, après collation du manuscrit de Paris (nº 120, fonds Coislin, Bibliothèque nationale), que Cramer le premier avait déchiffré et publié. Voici cette définition :

Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου, χωρὶς ἑκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἴδεσι δρῶντος καὶ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα (§ 2).

Corrigeons μητέρα en πατέρα. Μητέρα est une mauvaise leçon, due à une confusion entre les deux phrases qui terminent les deux définitions de la tragédie et de la comédie, données dans ce fragment. Après avoir défini la tragédie, l'auteur ajoutait : Ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.

Cette formule rappelle de très près celle dont le philosophe se sert, dans sa *Poétique*, pour définir la tragédie. Elle est donc une reproduction assez exacte du texte même d'Aristote. C'est une citation faite de mémoire, grâce à laquelle il semble facile de remonter à l'original.

Aristote avait écrit γελοίας et non γελοίου. Les mots καὶ ἀμοίρου, explication inutile de γελοίου, ont été ajoutés par l'anonyme. Derrière les mots μεγέθους τελείου, qui n'offrent point de sens satisfaisant, se cachent les mots καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης. Le philosophe avait dû dire, comme dans la définition de la tragédie, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ (avec Tyrwhitt, au lieu de ἑκάστου, que donne le *Parisinus* 1741) τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις. Enfin, au lieu de δρῶντος καὶ δι' ἀπαγγελίας, il y avait dans le texte cité δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας.

Nous pouvons maintenant rétablir la définition de la comédie, en la rapprochant de la formule sur laquelle elle était modelée :

TRAGÉDIE	COMÉDIE
Ἔστι τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.	Κωμῳδία ἐστί μίμησις πράξεως γελοίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Nous traduisons ainsi la définition de la comédie : « La comédie est l'imitation d'une action risible, complète, ayant une certaine étendue, dans un langage orné de façon différente selon ses diverses parties, faite par des personnages qui agissent et non au moyen du récit, opérant par le plaisir et le rire (au théâtre) la purification des passions de ce genre (dans la réalité) ».

Expliquons maintenant dans cette définition tout ce qui ne l'a pas été précédemment à propos de la tragédie.

I. *La comédie est l'imitation d'une action.*

La comédie est, comme la tragédie, l'imitation d'une action. Cette action consiste en un changement, non point du bonheur au malheur, ce qui est le propre de la tragédie, mais du malheur au bonheur. Aristote blâme, dans la *Poétique*, les poètes tragiques, qui donnent à leur action un dénouement double, nous montrant, comme dans l'*Odyssée,* un événement heureux pour les bons, malheureux pour les méchants; et il ajoute :

« Cette forme semble être la meilleure à cause de la faiblesse des spectateurs; les poètes suivent le goût du public et composent pour lui plaire. Mais ce plaisir n'est pas celui que doit donner la tragédie; il est bien plutôt propre à la comédie. Dans celle-ci, les personnages qui, durant l'action, sont les plus ennemis, comme Oreste et Egisthe, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué » (1).

Dans le fragment IX, a de Didot, réédité par Studemund, il est dit que

« La comédie... représente une vie qui devient heureuse » (2).

Enfin, dans le même morceau, la tragédie, la comédie et le drame satyrique sont ainsi distingués :

« La fin de la tragédie est de représenter une vie troublée par le malheur; celle de la comédie, une vie qui devient heureuse; le drame satyrique a pour but d'égayer la vie par les plaisanteries propres aux satyres » (3).

Dans la comédie, les personnages, dont la vie était troublée, retrouvent, au dénouement, le calme et le bonheur. L'événement comique est donc tout l'opposé de l'événement tragique.

---

(1) *Poét.*, XIII, 5.
(2) *Fgt.* IX, a, 12.
(3) *Fgt.* IX, a, 28.

Les caractères sont, dans la comédie comme dans la tragédie, subordonnés à l'action. La comédie est un drame, c'est-à-dire une action. Sans action, il ne saurait donc y avoir de comédie. Les caractères ne sont représentés que par surcroît. Sans doute, une comédie où il y a des caractères vaut mieux qu'une où il n'y en a pas; les caractères n'en sont pas moins l'accessoire.

Nous avons fait remarquer, à propos de la tragédie, que cette théorie implique contradiction. La même observation peut être faite ici. L'action est comique, non seulement parce que les faits, dont elle se compose, sont risibles et que le dénouement en est heureux; mais aussi parce que l'intention, c'est-à-dire le caractère, prête à rire. Par exemple, dans le *Mithridate* de Racine, Mithridate et son fils Xipharès sont amoureux de la même femme; de même, dans *l'Avare* de Molière, Harpagon et son fils Cléante. D'où vient que nous tremblons de voir Mithridate surprendre le secret de Xipharès, alors que la révélation de l'amour de Cléante pour Mariane à Harpagon nous dispose à rire? N'est-ce point parce que nous savons qu'Harpagon ne se portera pas contre son fils aux mêmes extrémités que Mithridate; et, si nous avons cette assurance, n'est-ce pas que l'avare amoureux de Mariane n'a pas le même caractère que le farouche amant de Monime? Aristote dit que l'action comique est risible. Or, il lui faut bien reconnaître que si elle fait rire, c'est parce qu'elle révèle des intentions et des caractères bas.

II. *L'action comique est risible.*

La tragédie imite des hommes et des actions estimables; la comédie, au contraire, représente des hommes et des actions méprisables :

« Comme ceux qui imitent imitent des gens qui agissent, comme, d'autre part, ceux-ci sont ou estimables ou méprisables (en effet, les caractères se rangent presque toujours dans l'une de ces deux classes, et tous les hommes diffèrent quant au caractère par le vice et la vertu), l'on nous montre des personnages ou meilleurs ou pires que nous, ou semblables à nous » (1).

L'imitation de personnages *pires que nous* est l'objet de la comédie :

« C'est précisément la différence qu'il y a entre la tragédie et la

(1) *Poét.*, II, 1.

comédie : l'une veut représenter des hommes inférieurs; l'autre, supérieurs à la réalité » (1).

Aristote remarque qu'en prenant pour objet de leur imitation des actions et des hommes peu estimables, les poètes comiques suivent leur penchant naturel :

« La poésie se partagea en deux branches, suivant le caractère des poètes : ceux dont l'esprit était plus élevé imitaient les belles actions et celles des hommes vertueux; ceux dont l'esprit était plus bas, les actions des hommes vils, commençant par composer des satires, comme d'autres des hymnes et des éloges. Avant Homère, nous ne pouvons citer aucun poème de ce genre, bien qu'il y en ait eu vraisemblablement beaucoup; mais, à partir d'Homère, l'on en peut nommer, par exemple, son *Margitès* et les compositions analogues... Quand, à côté de l'épopée, eurent paru la tragédie et la comédie, les poètes, poussés par leur nature propre vers l'une ou vers l'autre, firent, les uns des comédies au lieu de satires, les autres des tragédies au lieu de poèmes épiques, parce que ces deux nouvelles formes avaient plus de grandeur et de noblesse que les autres » (2).

Ces actions sans conséquence et ces hommes méprisables, les poètes n'ont pas à les aller chercher bien loin; ils n'ont qu'à les emprunter à la vie ordinaire. Dans le fragment IX, a de Didot, il est dit que

« La tragédie diffère de la comédie, parce qu'elle recherche et raconte des actions passées, alors même qu'elle nous les représente comme s'accomplissant présentement, au lieu que la comédie forge des actions imitées de la vie ordinaire » (3).

Mais il ne suffit pas, pour être comique, que l'action soit méprisable; il faut encore qu'elle soit risible. Or, le risible ne doit pas être confondu avec le blâmable :

« De même qu'Homère était le poète par excellence des actions importantes (parce qu'il est le seul dont les imitations soient non seulement bonnes, mais dramatiques), ainsi est-il le premier qui ait montré les formes de la comédie; car, au lieu de faire des satires, il fit du ridicule une imitation dramatique » (4).

Ailleurs Aristote, comparant la tragédie et la comédie, distingue le risible du laid, le vice qui soulève la risée de celui qui emporte le blâme :

« La comédie est... l'imitation d'hommes moins estimables que nous,

(1) *Poét.*, II, 2.
(2) *Poét.*, IV, 4 et 6.
(3) *Fgt.* IX, a, 13.
(4) *Poét.*, IV, 5.

mais non de tout ce qui est mauvais, le risible n'étant qu'une partie du laid. Le risible est, en effet, un défaut ou une difformité qui ne cause ni souffrance ni mort; sans aller plus loin, c'est chose risible qu'un visage laid et de travers, qui n'exprime pas la douleur » (1).

Ces deux définitions ont une très grande importance. C'est sur elles qu'Aristote édifiait toute sa théorie de la comédie. Il convient de les analyser :

1° Le risible n'est pas le blâmable; en effet, ce que nous blâmons, c'est le vice; or, tous les vices ne sont pas risibles. — Remarquons que cette première partie de la définition est négative : Aristote dit bien ce que le risible n'est pas; il omet de dire ce qu'il est.

Encore s'il définissait le blâmable, nous pourrions, en procédant par élimination, déterminer ce qu'il entend par risible. Mais il reconnaît, dans l'*Éthique*, qu'il est malaisé de marquer avec précision la limite entre ce qui est bien et ce qui est mal, entre ce qui est digne de louange et ce qui mérite le blâme. Parlant de la colère, il dit, en effet :

« Il n'est pas facile de déterminer comment, contre quelles personnes, pour quelles raisons, pendant combien de temps l'on doit s'irriter, jusqu'où l'on fait bien et où commence le mal. Car l'on ne blâme pas celui qui dépasse de peu cette limite, soit en plus, soit en moins. Parfois même nous louons et appelons doux ceux qui restent en deçà de la mesure et nous tenons ceux qui s'irritent pour courageux et capables de commander. Il n'est donc pas facile de trouver une formule générale pour marquer de combien et en quoi il faut s'écarter de la mesure pour mériter le blâme; car l'on juge différemment dans chaque cas particulier et selon son sentiment. Tout ce qu'il y a d'évident, c'est qu'il faut louer l'habitude de se tenir dans un juste milieu, selon laquelle nous nous irritons contre ceux qu'il faut, pour les raisons et de la façon qu'il faut, et ainsi du reste. L'excès et le défaut sont blâmables, peu, quand l'écart est faible; plus, quand il est plus sensible; beaucoup, quand il est très grand » (2).

Si Aristote estime qu'il n'y a pas de règle pour juger de ce qui est blâmable et qu'il faut s'en remettre à son sentiment dans chaque cas particulier, il est évident que, pour lui, rien ne se prête moins à une définition que le risible.

2° Le risible est laid; mais il n'est pas tout le laid; il n'en est qu'une partie; c'est un défaut ou une difformité qui ne cause ni

(1) *Poét.*, V, 1.
(2) *Ethique*, IV, 5, 1126, a, 32-b, 9.

souffrance ni mort. Douloureuse ou mortelle, la difformité exciterait la pitié et la crainte, qui sont des passions tragiques. Aristote compte, en effet, parmi les choses pitoyables

« Les choses pénibles ou douloureuses qui peuvent amener notre perte, celles qui peuvent déterminer la mort, celles dont la rencontre est la cause de grands maux » (1).

— Mais, là encore, la définition d'Aristote est toute négative. Il y a des difformités qui ne font ni souffrir ni mourir et dont pourtant nous ne rions pas ; il y a des visages contrefaits qui n'expriment pas la douleur et dont personne ne songe à se moquer.

Ces deux définitions étaient donc toutes négatives. Mais elles étaient, sans doute, complétées par l'énumération des choses propres à provoquer le rire, qui, au témoignage de la *Rhétorique*, était faite dans la partie aujourd'hui perdue de la *Poétique* (2). Quelle était cette énumération? Le fragment X, a de Didot a conservé un tableau de ce genre, qui, selon toute apparence, reproduisait, au moins en partie, la liste dressée par Aristote. En voici la traduction :

« Le rire naît :

des paroles :
- par équivoque,
- tautologie,
- redite,
- sobriquet,
- diminutif,
- altération { en retranchant / en ajoutant } au mot,
- le débit { par le ton de la voix / et l'imitation d'autres voix.

Le rire naît des actes :
- du travestissement { en plus mal, / en mieux,
- de la mystification,
- de l'impossibilité,
- du possible incohérent,
- de l'inattendu,
- de l'emploi de masques laids,
- des danses grossières,
- de ce que l'on choisit le pire, quand on pourrait prendre le mieux,
- du discours incohérent et sans suite » (3).

---

(1) *Rhétor.*, II, 8, 1386, a, 5-8.
(2) *Rhétor.*, I, 11, 1371, b, 34-1372, a, 2; III, 18, 1419, b, 3.
(3) *Fgt.* X, d, 2-3.

Une partie de ce tableau, illustrée d'exemples, se retrouve dans le fragment IX, a :

« Dans la comédie, le rire naît des paroles et des actes. Des paroles, de sept façons : 1° par équivoque, comme διαφορουμένοις ; en effet, ce mot signifie tout ensemble *hostile* et *lucratif;* 2° par tautologie, comme « je viens et j'arrive », qui signifient la même chose ; 3° par redite, comme quand on se sert à plusieurs reprises du même mot ; 4° par sobriquet, comme quand au nom usuel est joint un nom inusité, par exemple Μώμαξ καλοῦμαι Μίδας ; 5° par les diminutifs, comme « mon petit Socrate, mon petit Euripide », 6° par altération, comme ὦ Βδεῦ δέσποτα, au lieu de ὦ Ζεῦ ; 7° par le mode de diction, et cela, soit en changeant le ton de la voix, soit en imitant d'autres voix. Le rire naît des actes de deux façons, d'abord de la mystification, comme quand Strepsiade croit que les discours qu'on lui tient sur la puce sont vrais ; en second lieu, du travestissement ; dans le travestissement, il faut distinguer deux cas : ou bien l'on se travestit en mieux, comme Xanthias en Héraclès ; ou bien en plus mal, comme Dionysos en Xanthias » (1).

Remarquons tout d'abord que ce classement n'est pas très rigoureux. Le discours incohérent et sans suite devrait être compris parmi les paroles et non parmi les actes. L'emploi de masques difformes et les danses grossières ne sont pas à vrai dire des actes. Ce ne sont que des accessoires du spectacle, qui n'intéressent point l'essence de la comédie.

De plus, le tableau est incomplet. Le travestissement, la mystification, l'impossibilité, le possible incohérent, l'inattendu, sont, sans doute, quelques-uns des moyens les plus employés dans la comédie d'intrigue. Mais il y en a d'autres. La fable peut être implexe et consister en une péripétie et une reconnaissance. Or ni la péripétie ni la reconnaissance ne sont ici nommées, à moins qu'on ne les comprenne sous la dénomination de *l'inattendu.* La comédie de Philémon et de Ménandre était une comédie de mœurs. Des scènes empruntées à la vie contemporaine étaient portées sur le théâtre. L'amour était déjà le principal ressort du drame. Autant de sources du rire dont il n'est pas fait mention dans notre tableau.

---

(1) *Fgt.* IX, a, 17-8. Il est à remarquer que Cicéron conserve la même division : « Duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto » (*De Oratore*, II, 240). Quintilien fait de même : « Ejus prima divisio traditur eadem, quæ est omnis orationis, ut sit positum in rebus aut verbis » (*Instit. oratoria*, VI, 3).

La comédie *nouvelle* connaissait le comique de situation, par exemple celui dont Molière nous amuse dans l'*Avare*, quand il nous montre Harpagon surpris par son fils en flagrant délit d'usure. Voilà encore une cause du rire dont il n'est pas question. La comédie de Philémon et de Ménandre n'est pas, sans doute, une peinture des travers. Elle ne nous montrait pas un Arnolphe déjà vieux, amoureux de sa jeune pupille Agnès, ou un Harpagon partagé entre son avarice et la nécessité de tenir son rang, d'avoir laquais et équipage et de donner à dîner. Mais il n'y en a pas moins, dans presque toutes les comédies, un parasite, un soldat fanfaron ou un esclave intrigant. Si ce ne sont là que des types généraux, si les personnages qui les représentent n'ont pas encore de personnalité bien marquée, ce n'en sont pas moins des ébauches de caractères. Ce genre de comique ne trouve pas plus que le précédent place dans le tableau.

Une liste aussi incomplète ne semble donc pas être la reproduction exacte de l'énumération qu'Aristote faisait des sources du rire. Dans la *Rhétorique*, parlant des choses agréables, il s'exprime ainsi :

« Puisque le jeu est chose agréable, ainsi que toute espèce de relâchement, ainsi que le rire, les choses risibles sont nécessairement agréables, *hommes, paroles et actes* » (1).

« Hommes, paroles et actes » : dans notre tableau, sont représentées les deux classes « paroles » et « actes » ; la classe « homme » n'y figure point. Or, c'est précisément dans cette dernière que rentrerait le comique de caractère. A propos de la tragédie, Aristote déterminait quels hommes et quelles actions sont propres à exciter la pitié et la crainte ; il n'est pas admissible que, traitant de la comédie, il n'ait pas indiqué quels hommes soulèvent la risée.

Le tableau que nous avons ne peut donc nous donner une idée exacte du dénombrement d'Aristote. Mais, nous ne croyons pas que, même complète, sa liste comprît toutes les sources du rire. Nous avons montré que sa définition du risible était défectueuse. Il s'ensuit nécessairement qu'il devait omettre certaines causes du rire et même quelques-unes des plus importantes. Et

(1) *Rhétor.*, I, 11, 1371, b, 34-5.

l'explication de cette lacune n'est-elle pas dans ce fait que la comédie de Philémon et de Ménandre était encore bien imparfaite et qu'Aristote, étant l'aîné de ces deux poètes, n'a pu connaître qu'une partie de leur œuvre?

III. *La comédie opère la purification du plaisir et du rire.*

Ce que nous avons dit de la purification des passions à propos de la tragédie s'applique naturellement à la comédie. Purifier le plaisir et le rire, ce sera faire éprouver du plaisir au spectateur et le faire rire conformément à ce juste milieu au delà et en deçà duquel l'homme ne saurait être vertueux; ce sera, par conséquent, l'habituer à se réjouir et à rire dans la même mesure en présence de la réalité.

Le mot *plaisir* (ἡδονή), dont se sert Aristote, est vague. Dans l'*Éthique*, le plaisir est défini comme consécutif au développement de notre activité; c'en est le complément; il se surajoute à l'acte, non point comme une habitude inhérente, mais comme un achèvement; il est à l'acte ce qu'est la beauté pour les hommes dans la fleur de l'âge (1). Or, comme il y a différentes manières de déployer notre activité, il y a aussi diverses espèces de plaisir. Quelle est celle que nous donne le spectacle de la comédie? A propos de la tragédie, Aristote ne disait pas seulement que le spectacle tragique cause de la peine; il définissait cette peine une pitié mêlée de crainte. Il ne précise pas la nature du plaisir propre à la comédie. Ici encore, sa théorie reste vague et incomplète.

Tout ce qui résulte du rapprochement des deux mots *plaisir* et *rire*, c'est que la comédie nous réjouit en nous faisant rire. A propos du rire, les autres traités du philosophe nous fournissent des renseignements plus précis. Nous y voyons que pour rire convenablement, il faut avoir reçu une éducation particulière et se conformer à certaines règles. Nous lisons, en effet, dans la *Politique :*

« Le bonheur est la fin, et tous pensent qu'il est accompagné, non de peine, mais de plaisir. Or, ce plaisir n'est pas le même pour tous; chacun le conçoit à sa façon et selon son habitude : l'homme le meilleur recherche le plaisir le plus pur et le puise aux plus belles sources. Il est donc évident que même *pour l'emploi des loisirs, il faut acquérir certaines connaissances et recevoir une certaine éducation.* Cette éducation et ces

(1) *Ethique*, X, 4, 1174 b, 31-3.

connaissances ont manifestement en elles-mêmes leur propre raison, au lieu que celles qui ne s'appliquent point au loisir sont nécessaires et ont leur raison hors d'elles-mêmes » (1).

En quoi consistera cette éducation et quelles qualités aura l'homme qui l'aura reçue? Aristote répond clairement à cette question dans l'*Éthique,* en indiquant dans quelle mesure doit être contenue la plaisanterie et confirmant ainsi l'explication que nous avons donné de la κάθαρσις à propos de la tragédie :

« Comme le relâchement a sa place dans la vie, comme le divertissement y entre avec le jeu, il semble qu'il y ait là aussi une bonne manière de se comporter avec les hommes, certaines choses qu'il faut dire, une certaine façon de les dire, et de même certaines choses qu'il faut entendre et une certaine façon de les entendre. Il est évident que *pour ces choses aussi, il y a un excès et un défaut par rapport au juste milieu.* Ainsi *ceux qui font rire plus qu'il ne faut semblent être bouffons et grossiers, cherchant à faire rire par tous les moyens, visant à exciter le rire plutôt qu'à dire des choses décentes et à ne pas affliger celui qu'ils raillent. Ceux qui ne disent rien de risible et supportent avec peine que les autres en disent semblent sauvages et moroses. Ceux qui plaisantent avec modération sont dits gens d'esprits : tels sont ceux qui ont bon caractère.* Car ce sont là comme des mouvements du caractère; et de même que l'on juge des corps par les mouvements, ainsi fait-on des caractères. Comme le risible est chose commune et que la plupart des hommes prennent plaisir au jeu et à la raillerie plus qu'il ne convient, les bouffons mêmes sont dits gens d'esprit, parce qu'on leur trouve de l'agrément; or qu'ils en diffèrent et de beaucoup, cela est évident d'après ce qui a été dit. Mais *c'est à l'habitude du juste milieu qu'appartient le talent de la plaisanterie. Celui qui a ce talent sait dire et entendre les choses qui conviennent à l'homme juste et libre; car il y a certaines choses qu'il sied à un tel homme de dire et d'entendre par jeu, et le jeu d'un homme libre diffère de celui d'un homme servile, comme le jeu d'un homme bien élevé ne ressemble point à celui d'un homme sans éducation. On peut le voir d'après les comédies anciennes et les comédies nouvelles; dans les unes, ce qui faisait rire, c'étaient des mots grossiers; dans les autres, ce qui fait rire, c'est plutôt la pensée que recouvrent les mots; la différence est grande par rapport à la décence. Faut-il dire que l'homme qui sait plaisanter est celui qui ne dit rien qui ne soit digne d'un homme libre ou celui qui n'afflige pas, mais charme celui qui l'écoute? Ou bien ce juste milieu est-il indéfinissable?* Car les mêmes choses ne sont pas haïssables et agréables pour tous. Mais voici ce que l'on entendra : ce que l'on supporte d'entendre, il semble qu'on puisse aussi le faire; or, on ne fera pas toute espèce de choses, car la raillerie est une espèce d'outrage et il y a des outrages que défendent les législateurs;

(1) *Polit.*, V, 2, 1338, a, 5-13.

peut-être eût-il fallu défendre aussi certaines railleries. L'homme bien élevé et libre saura s'en abstenir, étant pour ainsi dire son propre législateur.

« *Tel est donc le juste milieu dans lequel il devra se tenir, qu'on le dise plaisant ou enjoué. Le bouffon ne sait pas plaisanter ; il ne s'abstient de faire rire ni de soi ni des autres, pourvu qu'il fasse rire, disant des choses que l'homme bien élevé ne voudrait jamais dire et dont il ne voudrait même pas entendre certaines. L'homme d'humeur sauvage est impropre à de telles conversations. Comme il n'y contribue en rien, il est insupportable à tous, et pourtant le relâchement et le jeu sont nécessaires à la vie* » (1).

Ainsi l'éducation nous apprendra à nous divertir, jouer, plaisanter et rire dans une juste mesure, évitant tout ensemble l'excès et le défaut. Nous ne devons pas faire comme les bouffons, qui cherchent à faire rire par tous les moyens possibles, même à leurs propres dépens et ne regardent point s'ils affligent ceux qu'ils raillent. Nous ne devons pas, par conséquent, prêter l'oreille à ces mauvais plaisants et les encourager. Il ne faut pas non plus imiter les hommes chagrins, qui ne savent ni dire ni entendre la plaisanterie, comme si le jeu n'avait pas sa place dans la vie. Ceux qu'il faut prendre pour modèles, ce sont les hommes bien élevés, qui ne s'écartent jamais de la décence, qui ne disent ni ne veulent entendre rien dont leurs semblables puissent être froissés, qui ne s'amusent que de ce qui est propre à divertir des hommes libres et non des plaisanteries serviles, également éloignés du bouffon et du chagrin. Ceux-là s'imposent à eux-mêmes la même règle, qu'ont établie certains législateurs, à savoir que la plaisanterie ne soit jamais une offense.

Ils savent que ce qui cause la souffrance et la mort ne doit point faire rire, mais exciter la pitié. Ils ne s'amusent donc pas de difformités et de défauts douloureux ou mortels.

Ils savent que ce qui est méprisable mérite qu'on le blâme et non pas qu'on en rie. Ils ne s'amusent donc point de ce qui révèle une intention mauvaise ; ils le condamnent et, s'ils le peuvent, ils l'empêchent.

Cette éducation du rire, la comédie est propre à la faire. Ramener le rire à cette juste mesure, c'est le *purifier,* et la comédie *opère la purification du plaisir et du rire*, autrement dit amuse et

(1) *Ethique*, IV, 8, 1127, b, 33-1128, b, 4.

fait rire décemment au théâtre, habitue à se divertir et à rire décemment dans la réalité. Dans le fragment X, d, il est dit que :

« La crainte tend à un juste milieu dans la tragédie, ainsi que le risible dans la comédie (1) ».

Les deux genres dramatiques opèrent une purification : cette purification est de même nature dans la tragédie et la comédie ; l'objet seul en diffère ; l'une purifie la pitié et la crainte ; l'autre le plaisir et le rire.

Aristote distingue entre la comédie ancienne et la comédie nouvelle. L'une nous amuse par des mots grossiers ; c'est un divertissement servile. L'autre nous amuse par des observations délicates et une peinture exacte des travers humains ; c'est un divertissement d'homme libre. Nous avons vu qu'Aristote défendait aux jeunes gens d'assister aux représentations comiques : c'est évidemment à la comédie ancienne, celle des Cratinos, des Aristophane et des Eupolis, qu'il faisait allusion. Au contraire, il considère la comédie nouvelle, celle des Philémon et des Ménandre, ses contemporains, comme propre à la purification du rire et à l'achèvement de l'éducation.

Aristote a résumé dans ses définitions de la tragédie et de la comédie sa poétique du drame. Nous les avons expliquées et nous avons montré en quoi elles nous paraissent incomplètes. Elles n'en contiennent pas moins quelques-unes des vérités les plus profondes qu'aucun philosophe ait jamais exprimées sur le drame, son essence, ses lois, les passions qu'il excite, l'influence qu'il exerce. La *Poétique* d'Aristote est digne de sa ***Métaphysique***, de sa ***Rhétorique***, de son ***Ethique*** et de sa *Politique*. Ses idées sur la tragédie et la comédie n'ont pas moins de portée que sa théorie de la connaissance, sa notion du bien et sa conception de l'Etat.

La théorie de la tragédie ayant été conservée, les poètes tragiques, dans leurs œuvres, les critiques dans leurs jugements, se sont inspirés d'Aristote. Aussi y a-t-il dans l'histoire de la tragédie, une unité et une suite. Il n'en est pas de même pour la comédie. Poètes et critiques ne s'accordent guère sur la nature et les lois du genre. Les théories sont incertaines, les jugements

---

(1) *Fgt.* X, d, 6.

flottants. La comédie a revêtu les formes les plus diverses, ne s'est jamais fixée.

La raison n'en serait-elle point que la partie de la *Poétique*, où il était traité de la comédie, a été perdue et que ni les poètes ni les critiques modernes n'ont pu connaître la doctrine d'Aristote? La question mérite d'être posée; on pourrait, en y répondant, mesurer la portée et l'influence de la *Poétique*.

OBSERVATIONS CRITIQUES

Nous n'avons pas dressé d'appareil critique. Nous avons pris pour base de notre édition le texte de W. Christ (*De arte poetica liber*, Leipzig, 1893). Il avait à nos yeux l'avantage de reproduire, à peu de variantes près, le *Parisinus* 1741, qui n'est point peut-être l'original de tous les autres manuscrits, mais qui est, sans contredit, la copie la plus fidèle de la *Poétique*. Nous avons même trouvé que le savant éditeur s'en écartant trop souvent encore, et, quand nous nous sommes séparés de lui, c'était presque toujours pour reprendre la leçon traditionnelle. Peut-être nous reprochera-t-on d'avoir été par trop conservateurs. Mais il nous semble qu'il ne faut pas exiger de la phrase d'Aristote une trop grande régularité. Les négligences de toute sorte, répétitions, omissions, asyndètes, anacoluthes, fautes d'accord, l'ellipse et la syllepse y abondent. La cause n'en doit pas être cherchée bien loin. Les traités du philosophe n'étaient pas destinés à être publiés, au moins en l'état où ils nous sont parvenus. Ce sont les recueils des notes prises par l'auteur lui-même pour préciser, ordonner, classer ses idées, avant de les exposer à ses disciples. En un mot, ce sont ses *cahiers de cours*. Il n'y était pas plus soucieux de la forme que nous le sommes quand nous dessinons le plan d'une leçon. Il ne donnait d'attention qu'au fond. Il écrivait à la hâte, sans même se relire ni se corriger. Avant que de livrer ses traités au public, il les eût rédigés à nouveau. La première règle de critique doit donc être de laisser dans son œuvre les taches qu'il n'a pas jugé bon d'effacer. Nous les avons, de propos délibéré, respectées. Nous n'avons approuvé et fait passer dans notre texte qu'un très petit nombre de corrections. Nous en avons proposé moins encore pour notre propre compte et parmi ces changements plusieurs nous auraient, sans doute, paru inutiles, si nous avions mieux saisi le sens.

Voici la liste des passages dans lesquels nous avons adopté un autre texte que W. Christ. Nous désignons par l'initiale P le *Parisinus* 1741, et par les lettres H-D nos propres conjectures.

I, 3. Φωνῆς, avec P. La paraphrase d'Averroès (v. la traduction latine de cette paraphrase, rééditée par F. Heidenhain, *Jahrbücher für klass. Philologie, Suppl.* XVII, *fasc.* 2, 1890) confirme cette leçon : « Ut natura quidam homines imitantur æmulanturque pleraque inter sese in actionibus, ita ut aliqui coloribus, alii figuris,

nonnuli vocibus imitentur ... ». — Μιμοῦνται (P) doit être conservé. — Οἱ τῶν ὀρχηστῶν, P. — Ἀνώνυμος (Bernays) est inutile. V. notre n. sur ἐποποιία. — Καὶ ποιητήν, P. — 4. Εἰσὶ δὲ τινες οἵ, P.

II, 1. Ποιοῦσιν (Christ) est inutile. V. n. sur ἤτοι βελτίονας. — 2. Ὥσπερ <Πέρσας καὶ> Κύκλωπας, H-D. — Μιμήσαιτο ἄν τις, P. — Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ, P. V. notre n. sur ces mots.

III, 3. Οὗτοι, P. — Ἀθηναῖοι, P.

IV, 2. Οὐχί, P. Cf. XXIII, 1. — 5. Ἀλλὰ ὅτι, P. — Ἀνὰ λόγον, H-D. — 6. Μείζω, Bekker. — 7. Γενομένη ... αὐτοσχεδιαστική, H.-D. — 8. Ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, P. V. notre n. sur ce passage. — 9. Τετράμετρα, H-D. — 10. Ἔστω ἡμῖν εἰημένα, P.

V, 1. Ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, P. — 3. Προλόγους, P. — 4. Καὶ τούτῳ διαφέρει, P. — 5. Ἃ δὲ αὐτῇ, P.

VI, 2. Μέλος, P. — 3. Πᾶσαν, P. — Ἀποφαίνονταί τι καθόλου, H-D, d'après VI, 9. — 4. Καὶ ἤθη καὶ λέξις, P. — <Ἐν> οἷς, H-D. — Οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, ὡς εἰπεῖν, P. — 5. Βίου κακοδαιμονίας, καὶ ἡ κακοδαιμονία, H-D, d'après P : καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας, καὶ ἡ κακοδαιμονία. — 8. Συνίστασθαι, P. — 9. Τὴν προαίρεσιν ὁποία τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει]· διόπερ οὐκ ἔχουσιν, H-D. — [Τῶν μὲν λόγων], H D. — Ἡ γάρ, Bekker (P : ὡς).

VII, 3. Τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου], Bonitz.

IX, 1. Μετὰ μέτρου, P. Les mots suivants, ἢ ἄνευ μέτρων, sont vraisemblablement une glose. — 3. Ἐπιτιθέασιν, H-D, d'après ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, au § 2. Ὑποτιθέασιν (P) est, d'ailleurs, autorisé par XVII, 4 : ὑποθέντα τὰ ὀνόματα. — Περὶ τῶν, d'après les *apogr.*, P : τόν. — 4. [Γενέσθαι], H-D. — 6. [Καὶ] μάλιστα ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, καὶ μᾶλλον δι' ἄλληλα, H-D, d'après Hermann.

X, 1. [Ἐξ] ἧς, H-D.

XI, 2. Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, P. — 5. Ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια, P.

XII, 3. Ὅλου, P. — Καὶ ἀπὸ σκηνῆς, P.

XIII, 3. Αἱ κάλλισται τραγῳδίαι, P. — 4. Καὶ πολλαί, P. — 5. Οὐκ αὕτη ἀπό, P.

XV, 1. Ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον, P. — 2. Οἷον ὁ Μενέλαος, P. — 4. Καὶ ἀγγελίας, P. — 6. Ταῦτα δὴ διατηρεῖν, P.

XVI, 1. Καὶ τούτοις, P. — 2. Διὸ ἄτεχνοι, P. — Διό τι, H-D, (P : δι' ὅτι).

XVII, 1. Συναπεργάζεσθαι, P. — Ὁρῶντα, P. — 3. Τούς τε λόγους, Bekker. V. n. sur τί. — Ὁ θεὸς [διὰ τίνα αἰτίαν] ἐλθεῖν ἐκεῖ ἔξω τοῦ καθόλου καὶ ἐφ' ὅτι δὲ [ἔξω τοῦ μύθου], H-D. — 5. <Οὐ> μάκρος, H-D, d'après la version arabe. — Ὑπὸ τοῦ θεοῦ, H-D, d'après le § 3. Ποσειδῶνος (P) est vraisemblablement une glose de θεοῦ. — Αὐτὸς ἐπιθέμενος, P.

XVIII, 1. Εἰς εὐτυχίαν < συμβαίνει ἢ εἰς δυστυχίαν >, H-D. — Ἡ αὐτῶν δή<λωσις, λύσις δ' ἡ> ἀπό, H-D, d'après Christ (complément autorisé par la version arabe). — 2. <Ἡ δὲ ἁπλῆ>, H-D. — Τὸ δὲ θαυμαστὸν, οἷον, H-D. — 3. Ἕκαστον, P. — 5. Εὐριπίδης, Νιόβην, P. — 6. Τοῦτο εἰκός, P. — 7. Τὰ ᾀδόμενα μᾶλλον ... ἐστίν ; H-D.

XIX, 3. Καὶ ἐν τοῖς, P. — Ἤδη δί αὐτά, Susemihl.

XX, 1. Σύνδεσμος, ἄρθρον, Spengel. — Συνθέτη, H-D d'après Av. : ... « non quidem omnes, sed illa tantum ex qua suapte natura constitui possunt syllabæ ».

— 3. Φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α <οὐ> συλλαβή, [καὶ] μετὰ <δὲ> τοῦ Α <συλλαβή>, οἷον τὸ ΓΡΑ, H-D, d'après Av. : « nam g et r, scilicet gr, non possumus seorsum loqui, sed oritur vox ex harum aggregato cum vocali, ut gra ». — 4. Πεφυκυῖα[ν συν]τίθεσθαι, H-D, d'après la phrase interpolée après la définition du mot ἄρθρον. — Οἷον μέν, ἤτοι, δέ, <ἤ>, ἤ, H-D. — 5. Τὸ γὰρ « ἐβάδισεν », P. — Οἷον « ἐν τῷ βαδίζειν », « Κλέων ὁ Κλέων<ος> », Susemihl. — Συνδέσμων, P.

XXI, 2. 'Αφῃρημένον, Spengel. — 3. 'Ανὰ λόγον, H-D. — Γένος· « ἢ ... », P. — Πολύ ἐστιν, P. — 4. 'Ανὰ λόγον, H-D. — Καὶ τὸ Πηλείδου, Πηληιάδεω, H-D, d'après M. Schmidt. — 8. Τὸ Ξ ταὐτά, P.

XXII, 2. ["Αν], Bekker. — <"Αλλων>, H-D. — 4. Αἰσχύλῳ [καὶ] Εὐριπίδου, Essen et Nauck. — [Εἰωθότος], Spengel. — Φαγέδαιν' ἀεί μου ... Nauck. — "Αικυς, *Odyssée*, IX, 515. — [Τ'], *Odyssée*, XX, 259. Il est à remarquer que les meilleurs mss. de l'*Odyssée* donnent παραθείς. — 'Εν τοῖς, H-D.

XXIII, 1. Συνιστάναι, P. — 2. Μέγας, H-D. — Εὐσύνοπτος, P. — Μετριάζοντα, P. — Αὐτῶν, P. — 3. Καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες, P.

XXIV, 1. 'Αναγνωρίσεων καὶ παθημάτων, P. — 'Αναγνώρισις, P. — 3. Κινητικά, Vahlen. — Διαιρεῖσθαι, P. — 4. Γένος, H-D, d'après XV, 1. — Ἦθος, Christ. — 6. Γενομένου, H-D. — Γενέσθαι, Christ. — "Αλλο δέ, Bonitz. — Ἦι, Vahlen.

XXV, 1. <'Ορθῶς, ἡμάρτηται δὲ δι'> ἀδυναμίαν, H-D. — Εἰ (P : ἢ) δὲ τὸ προελέσθαι, P. — [Τό], H-D. — Ἢ ἀδύνατα πεποίηται, P. — 2. Εἴρηται, P. — <"Η>, Ueberweg. — 5. "Ωσπερ Ξενοφάνης, ἀλλ' οὔ φασι τάδε, P. — 10. « Δίδομεν δὲ οἱ » καὶ « τὸ μὲν οὗ καταπύθεται .. », P. — 11. <"Α> πρίν, Bergk. — Πλέων, Nauck. — 13. "Οθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης « Διὶ οἰνοχεύειν », οὐ πινόντων οἶνον, καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους· ὅθεν πεποίηται « κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο », Madius. — 14. Οἷον τό, P. — Καὶ αὐτοὶ ... καὶ ὡς, P. — 15. 'Απίθανον καὶ <δυνατόν, καὶ πρὸς τὸ βελτίον οὐκ ἴσως> δυνατὸν τοιούτους εἶναι, H-D. — <Καὶ ἴσως ἀδύνατον>, Vahlen. — Τὰ δ' ὑπεναντία ὡς, P.

XXVI, 1. 'Υστέρους αὐτῶν, H-D. — Αὐτούς, H-D. — <Οἵ>, Vettori. — 5. "Ετι τό, Susemihl. — 6. [Μιμήσεως], Gomperz. — 'Εὰν ἐκ, P. — 'Οδύσσεια, καί, P.

Pour la dissertation anonyme sur la poésie, la tragédie et la comédie (*proleg.* X, d, de Didot), nous suivons le texte de M. Bernays (*Zwei Abhandlungen ueber die aristotel. Theorie des Drama*, Berlin, 1880), en y apportant les modifications suivantes :

1. 'Υφηγητική, θεωρητική : ces mots écrits dans le ms. en regard de ἱστορική, sont rapportés à παιδευτική. — 2. Καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, πατέρα au lieu de μητέρα, H-D avec Bergk. — Παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν, rapportés à ἐξαλλαγήν. — Φωνῇ, τοῖς ὁμογένεσιν, rapportés à σχῆμα λέξεως. — 6. Συμμετρία, au lieu de σύμμετρα, H-D avec Bergk.

Dans nos extraits de la dissertation anonyme *sur la comédie* (*proleg.* IX, a. de Didot), nous reproduisons sans y rien changer le texte de Studemund (*Duo commentarii de comoedia*, *Philogus*, t. XLVI, 1888).

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

DE L'ART POÉTIQUE

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ.

I. 1. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

2. Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον, διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

3. Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες (ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις· ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις,

---

I, 1. Ποιητικῆς : sous-entendu τέχνης : de l'art poétique. Cf. IV, 1 : Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο... — Αὐτῆς, opposé à τῶν εἰδῶν : l'art poétique en lui-même, considéré dans son essence. — Εἰδῶν : les genres. Dans la *Métaphys.*, VII, 8, 1033, b, 5, εἶδος est défini ἡ ἐν τῷ αἰσθητῷ μορφή. C'est proprement la *forme*. — Δύναμιν (cf. VI, 9) : ὅ τι δύναται ἕκαστον τῶν εἰδῶν : les propriétés de chacun, c'est-à-dire quel effet chacun peut produire. Arist. se sert aussi du mot ἔργον (VI, 7), pour exprimer la même idée. — Συνίστασθαι, au moyen : composer. Cf. VI, 8. — Ποίησις, au sens concret. — Πόσων, le nombre; ποίων, la nature des parties. — Μορίων : les parties constitutives du poème dans chaque genre. — Μεθόδου : recherche, étude. Cf. XIX, 1, le même mot appliqué à l'art oratoire. — Κατὰ φύσιν : selon l'ordre naturel.

2. Ἐποποιία, au sens particulier du mot : l'épopée; le mot aura plus bas un sens plus général. Ἐποποιία, κωμῳδία : Arist. omet souvent l'article. — Τυγχάνουσιν οὖσαι, équivalent de εἰσίν. — Μιμήσεις : sur l'imitation, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § I). — Τὸ σύνολον, opposé à διαφέρουσι δέ : en général; proprement : à considérer le tout (σύνολον). — Ἐν sert ici à signifier le moyen :

DE L'ART POÉTIQUE

Objet de la poétique

I, 1. Nous allons parler de l'art poétique en lui-même, de ses divers genres, des propriétés de chacun, de la façon dont il faut composer la fable pour que le poème soit beau ; puis du nombre et de la nature des parties qui constituent chaque genre, ainsi que des autres sujets qui se rattachent à la même étude, en traitant d'abord des principes selon l'ordre naturel.

La poésie consiste dans l'imitation

2. Or, l'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie et la poésie dithyrambique, ainsi que la plus grande partie de l'aulétique et de la citharistique, sont toutes en général des imitations ; mais elles diffèrent entre elles de trois façons : elles imitent par des moyens différents ; elles imitent des objets différents ; elles imitent d'une manière différente.

Différences entre les genres

1° *Les moyens*

3. De même, en effet, que certains hommes imitent beaucoup de choses, les uns par les couleurs, les autres par les gestes (et cela soit par art, soit par habitude), d'autres encore par la voix, ce sont des imitations que font les arts nommés plus haut. Tous imitent par le rythme, la parole et l'harmonie, ou séparés ou réunis;

---

acception fréquente chez Arist. — Μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον : explication de ἑτέρως, qui n'a pas le même sens que ἐν ἑτέροις.

3. Σχήμασι : les gestes. Cf. XVII, 1 et XXVI, 1. Les σχήματα : dont il sera question plus bas (σχηματιζόμενοι ῥυθμοί) désigneront les figures imitatives de la danse. — Τέχναις, à savoir πολλὰ μιμοῦνταί τινες. — Ἅπασαι μέν : asyndète. — Ποιοῦνται τὴν μίμησιν, équivalent de μιμοῦνται. — Ἐν. Cf. I, 2, n. — Λόγῳ :

οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὖσαι <τοιαῦται> τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις· ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους, οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητάς, ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες. Καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν, οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. Ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. 4. Εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία, διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν, αἱ δὲ κατὰ μέρος. Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν, ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

---

les paroles. — Ἁρμονίᾳ : l'accord des sons. Les Grecs employaient les accords non pas dans les chœurs, qui ne chantaient qu'à l'unisson et à l'octave (*Problèmes*, XIX, 18), mais dans l'accompagnement instrumental (*Problèmes*, XIX, 39). — Δύναμιν : v. I, 1, n. — Οἱ τῶν ὀρχηστῶν, équivalent de οἱ ὀρχησταί. — Σχηματιζομένων : des rythmes rendus sensibles par des figures de danse (σχήματα). — Ἤθη, les caractères; πάθη, les passions; πράξεις, les actions. — Ἐποποιία, au sens général du mot : l'art d'imiter par des paroles (ἔπη). — Λόγοις ψιλοῖς, opposé à μέτροις : la prose. — Τυγχάνουσα : sous-entendu μιμουμένη (τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις). — Οὐδέν : accus. neutre adverbial. — Γάρ explique l'acception donnée ici au mot ἐποποιία. — Κοινόν : attribut : désigner par un nom commun les mimes et les dialogues. — Τριμέτρων : les trimètres iambiques. — Ἐλεγείων : les distiques élégiaques, composés d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques. — Ἐλεγειοποιούς : devant ce mot sous-entendez

par exemple, l'harmonie et le rythme s'emploient seuls dans l'aulétique et la citharistique, ainsi que dans tous les autres arts de même nature, comme celui de la syrinx; les danseurs imitent par le rythme seul, sans l'harmonie; car c'est au moyen des rythmes rendus sensibles par les figures de danse qu'ils imitent caractères, passions et actions; quant à l'imitation par les paroles, elle ne s'est servie jusqu'aujourd'hui que de la prose ou des vers, et cela soit en mêlant diverses espèces de vers, soit en employant une seule. Nous n'avons point de nom commun à donner aux mimes de Sophron et de Xénarque, aux dialogues socratiques, aux imitations en vers trimètres, élégiaques ou autres semblables. Il est vrai que le commun des hommes, associant à l'idée de mètre celle de poésie, appellent les uns poètes élégiaques, les autres poètes épiques, les qualifiant tous indifféremment de poètes. En effet, si quelqu'un expose en vers quelque sujet de médecine ou de physique, l'on a coutume de l'appeler poète; il n'y a pourtant de commun entre Homère et Empédocle que l'emploi du mètre; aussi est-il juste de nommer l'un poète, l'autre physicien plutôt que poète. Pareillement, si un auteur faisait une imitation, même en mêlant tous les mètres, comme Chérémon dans son *Centaure*, rhapsodie composée de vers de toute sorte, il n'en faudrait pas moins le qualifier de poète. Tenons-nous en donc sur ce sujet à notre définition. 4. Il y a des poètes qui emploient tous les moyens nommés plus haut, je veux dire le rythme, le chant accompagné de musique et le mètre; ainsi font la poésie dithyrambique et nomique, la tragédie et la comédie. Mais elles diffèrent en ce que les unes les emploient tous ensemble, les autres séparément. Je dis que telles sont les différences qu'il y a entre les arts, selon leurs moyens d'imitation.

τοὺς μέν. — Κατά : en raison de. — Οὕτω, à savoir ποιητάς. — Καλεῖν, à savoir τοὺς ἐκφέροντας. — Ῥαψῳδίαν : proprement une suite de chants cousus ensemble (ῥάπτειν). — Προσαγορευτέον, sous-entendez τοῦτον.

4. Μέλει : chant accompagné de musique. Platon (*République*, III, 398, D) définit le mot : τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. Arist. ne dit plus ἁρμονίᾳ, parce qu'il ne s'agit plus ici de musique instrumentale, comme dans l'aulétique et la citharistique. — Αἳ μέν : à savoir ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων. — Αἳ δέ : à savoir ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία. — Ἐν : v. I, 2, n.

II, 1. Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες), ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν· δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. 2. Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δηλιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ Πέρσας καὶ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος, μιμήσαιτο ἄν τις· ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

III, 1. Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν

II, 1. Πράττοντας. V. *Introduction* (*De la tragédie*, § II). — Σπουδαίους est expliqué par ἀρετῇ, φαύλους par κακίᾳ. — Τούτοις, à savoir σπουδαῖα καὶ φαῦλα. — Τὰ ἤθη, accusatif de manière. — Ἤτοι βελτίονας, à savoir μιμοῦνται. — Καθ' ἡμᾶς : que ce que nous sommes réellement : tout en cherchant à faire ressemblant, la poésie, comme la peinture, idéalise, soit en bien, soit en mal. V. *Introduction* (*De la tragédie* § I). — Γραφεῖς, sous-entendu μιμοῦνται. — Κρείττους, χείρους, ὁμοίους doivent s'entendre ici du physique, non du moral. Après κρείττους et χείρους, sous-entendez ἢ καθ' ἡμᾶς ; après ὁμοίους, ἡμῖν. — Τοῦτον τὸν τρόπον : de la même façon que dans la peinture, citée en exemple.

2. Αὐλήσει, κιθαρίσει, synonymes de αὐλητική et κιθαριστική. — Περί et l'accusatif : pour ce qui est de. — Λόγους : la prose. — Ψιλομετρίαν : vers sans accompagnement de musique. Arist. oublie qu'à l'origine les poèmes homériques étaient chantés. Après ce mot suppléez ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιοτήτας. — Βελτίους, χείρους, à savoir ἢ καθ' ἡμᾶς ; ὁμοίους, à savoir ἡμῖν. — Χείρους : suppléez μιμοῦνται. — Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ : c'est justement la différence qu'il y a... — Τῶν νῦν : que les hommes de la réalité. Cf. plus haut ἢ καθ' ἡμᾶς. Νῦν a ici le même sens que dans νῦν δέ (mais en réalité) opposé à une proposition au mode irréel.

III, 1. Τούτων, à savoir τῶν τεχνῶν. — Ὡς correspond à ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. — Ἕκαστα τούτων : chacun des objets d'imitation précédemment définis.

2° *Les objets*

II, 1. Comme ceux qui imitent imitent des gens qui agissent, comme d'autre part ceux-ci sont ou estimables ou méprisables (en effet, les caractères se rangent presque toujours dans l'une de ces deux classes, et tous les hommes diffèrent, quant au caractère, par le vice et la vertu), l'on nous montre des personnages ou meilleurs ou pires que nous ou semblables à nous; ainsi font les peintres : en effet, Polygnote peignait les hommes plus forts; Pauson, plus faibles; Dyonisios, tels qu'ils sont. Il est évident que chacune des imitations précédemment nommées présentera ces différences et différera des autres en tant qu'elle imite des objets différents, comme il arrive dans la peinture. 2. En effet, dans l'orchestique, l'aulétique et la citharistique, peuvent se rencontrer ces différences; ainsi encore dans la prose et les vers sans accompagnement musical : par exemple, Homère peint les hommes supérieurs; Cléophon, semblables; Hégémon de Thasos, le premier auteur de parodies, et Nicocharès, le poète de la *Déliade*, inférieurs à la réalité; on peut encore imiter ainsi dans les dithyrambes et les nomes, par exemple Timothéos et Philoxénos dans les *Perses* et les *Cyclopes*. C'est précisément la différence qu'il y a entre la tragédie et la comédie : l'une veut représenter des hommes inférieurs; l'autre, supérieurs à la réalité.

3° *La manière*

III, 1. Il y a encore entre ces arts une troisième différence, qui consiste dans la manière d'imiter chacun de ces objets. En effet, on peut, tout en imitant par les mêmes moyens les mêmes choses, ou bien raconter (et cela, soit en faisant parler un autre, comme le fait Homère; soit en parlant toujours en

— 'Εν : v. I, 2, n. — Ἢ ἕτερόν τι : cette parenthèse explique ἀπαγγέλλοντα ; on peut raconter ou bien en parlant en son nom, ou bien en faisant parler un autre. — Ἢ : on attendrait ὁτὲ δέ ; dans les phrases ainsi suspendues par une parenthèse, Arist. abandonne souvent la construclion de la phrase interrompue et continue la construction de la phrase parenthétique. — Πάντας : complément de μιμουμένους. Ce participe est un moyen. La phrase complète serait ἔστιν... ὁτὲ δὲ τοὺς μιμουμένους μιμεῖσθαι πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας : « tantôt ceux

αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἃ> καὶ ὥς. 2. Ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς· μιμοῦνται γάφ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει· πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. 3. Διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς οἵ τε ἐνταῦθα, ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας· ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος, καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ), ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον· οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως, καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

IV, 1. Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι, καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ

---

qui imitent imitent tous leurs personnages comme agissant et en action ». Arist. distingue ici l'épopée, qui imite par le récit, de la tragédie, qui imite par l'action, nous montrant les personnages agissant sous nos yeux. — Ἐνεργοῦντας : en action. Ce mot dit plus que πράττοντας : l'épopée aussi imite des personnages agissant, mais elle ne les montre pas en action. V. *Introduction* (*De la tragédie*, § II). — Ἐν : v. I, 2, n.

2. Σπουδαίους. Cf. II, 1, n. — Δρῶντας équivaut à ἐνεργοῦντας : en action. — Μιμοῦνται : sujet non exprimé : dans ce genre, l'on imite...

3. Γενομένης se rapporte à κωμῳδίας. — Ἀθηναῖοι δέ : anacoluthe; suppléez καλοῦσι. — Ὡς κωμῳδούς... proposit. absolue à l'accusatif, par attraction de la proposit. infinitive qui la précède immédiatement. — Ἀτιμαζομένους ἐκ : chassés avec mépris de... — Πόσαι, le nombre; τίνες, la nature des différences.

IV, 1. Ὅλως, en général. Cf. τὸ σύνολον (I, 2). — Ποιητικήν, à savoir τέχνην : l'art poétique : v. I, 1, n. — Μιμητικώτατόν ἐστι, au singulier, après le pluriel διαφέρουσι. — Καὶ τὸ χαίρειν... πάντας : anacoluthe; on attendrait καὶ χαίρουσι... πάντες. —

son propre nom), ou bien imiter tous les personnages comme agissant et en action. L'imitation comporte donc trois différences, comme nous l'avons dit en commençant : moyens, objets, manière. 2. Aussi Sophocle serait-il, en un sens, un imitateur du même genre qu'Homère : tous deux, en effet, imitent des personnages considérables, et, en un autre sens, un imitateur du même genre qu'Aristophane, car tous deux imitent des personnages agissant et en action. Aussi leurs œuvres sont-elles appelées *drames* (δράματα), attendu qu'ils imitent des personnages en action. 3. C'est encore pour cette raison que la tragédie et la comédie sont revendiquées par les Doriens : la comédie, par les Mégariens de notre pays, comme étant née sous le régime démocratique institué par eux, et par les Mégariens de Sicile, car c'est de là qu'était originaire le poète Épicharme, de beaucoup antérieur à Chionidès et à Magnès; la tragédie, par quelques-uns des Péloponnésiens. Les Doriens invoquent, en effet, les étymologies : chez eux, disent-ils, les villages qui entourent la ville s'appellent κῶμαι; chez les Athéniens, δῆμοι. Ainsi les *comédiens* (κωμῳδοί) tirent leur nom, non pas du mot κωμάζειν (aller en bande joyeuse), mais de ce que, chassés avec mépris de la ville, ils erraient par les villages (κατὰ κώμας). Ils ajoutent qu'agir se dit chez eux δρᾶν ; chez les Athéniens, πράττειν. C'est assez parler des différences que comporte l'imitation, de leur nombre et de leur nature.

Origine de la poésie

IV, 1. Il semble que l'art poétique, en général, doive sa naissance à deux causes, et deux causes naturelles. L'esprit d'imitation est inné à l'homme dès l'enfance, et, ce qui le distingue des autres animaux, c'est qu'il est de tous le plus imitateur. C'est à l'imitation qu'il doit ses premières connaissances, et tout le monde goûte les imitations. On en a la preuve dans ce qui

---

Ἔργων : les œuvres d'art. — Ἃ αὐτά : les mêmes choses que. Cf. Pascal, *Pensées*, VII, 31 : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » et Boileau, *Art poétique*, chant III :

« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ».

λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. 2. Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, ἐπεί, ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχὶ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονήν, ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. 3. Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερὸν), ἐξ ἀρχῆς πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

4. Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

---

2. *Καί* : c'est ici la seconde des causes naturelles, auxquelles la poésie doit sa naissance. — Τούτου : à savoir τοῦ τὴν ποιητικὴν γενέσθαι. — Μανθάνειν. Dans la *Rhétorique*, Arist. dit que c'est un plaisir d'apprendre et de s'étonner : Καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν ἐστιν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητὸν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν τὸ εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι (I, 11, 1371, a, 31-4). Aussi tout ce qui peut instruire et étonner est-il agréable, par ex. l'imitation : Ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τό τε μιμητικὸν, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει (I, 11, 1371, b. 4-10). — Αὐτοῦ, le plaisir de s'instruire. — Οὗτος se rapporte à l'image ; ἐκεῖνος, au modèle. — Ἐπεί : ce n'est pas ici une explication de συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, mais de τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. — Τύχῃ προεωρακώς, au sing., après les pluriels ὁρῶντες et θεωροῦντας. Cf. μιμητικώτατον, IV, 1. — Μίμημα : l'imitation, en tant que chose ressemblante. — Ἀλλά... phrase elliptique; suppléez μίμημα (l'imitation en tant qu'œuvre d'art) ποιήσει τὴν ἡδονήν...

3. Δέ, opposé au μέν de Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μέν (IV, 1). — Ἁρμονίας : v. I, 3, n. — Ῥυθμοῦ : v. I, 3, n. — Γάρ : Arist. explique pourquoi il ne mentionne pas le mètre, l'un des trois moyens par lesquels on imite (I, 3 et 4). — Μέτρα, les unités rythmiques, formées par la réunion du temps fort et du temps faible, dont l'alternance produit le rythme. — Ἐξ ἀρχῆς : ces mots se rattachent à ἐγέννησαν. — Αὐτά, à savoir τοῦ μιμεῖσθαι, τῆς ἁρμονίας, τοῦ ῥυθμοῦ. — Ἐκ : ayant commencé par. Cf. IV, 7 : Γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστική.

arrive à propos des œuvres d'art : les mêmes choses qu'il nous est pénible de voir, nous prenons plaisir à en contempler les reproductions les plus exactes, par exemple l'image des bêtes les plus repoussantes et des cadavres. 2. Une autre cause c'est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement pour les autres hommes; seulement ils n'y prennent qu'une petite part. En effet, si l'on se plaît à voir des images, c'est qu'en les contemplant il nous arrive de connaître par le raisonnement ce qu'est chaque chose, par exemple que telle figure est un tel. Même si l'on n'a pas déjà vu l'original, l'image causera du plaisir, non en raison de la ressemblance, mais de l'exécution ou de la couleur, ou de quelque autre cause analogue. 3. Or, l'esprit d'imitation nous étant naturel, ainsi que le sens de l'harmonie et du rythme (je ne parle pas du mètre, qui est évidemment une partie du rythme), ceux qui avaient ce don firent, par des progrès successifs, sortir la poésie de leurs improvisations.

Division naturelle de la poésie : genre héroïque et genre iambique

4. La poésie se partagea en deux branches, suivant le caractère des poètes : ceux dont l'esprit était plus élevé imitaient les belles actions et celles des hommes vertueux ; ceux dont l'esprit était plus bas, les actions des hommes vils, commençant par composer des satires, comme d'autres des hymnes et des éloges. Avant Homère, nous ne pouvons citer aucun

---

4. Οἰκεῖα, les caractères propres aux poètes. — Σεμνότεροι, εὐτελέστεροι, au comparatif : ils sont, en effet, comparés à la moyenne ἡ καθ' ἡμᾶς. — Τοιούτων, à savoir καλῶν. — Τάς : on attendrait τὰς φαύλας καὶ τὰς τῶν τοιούτων. — Ψόγους : ce mot, souvent opposé à ἔπαινος (ici à ἐγκώμια), signifie blâme ; ici, il doit être entendu de la satire. — Ἕτεροι, à savoir οἱ σεμνότεροι. — Ἐγκώμια : dans la *Rhétorique*, Arist. distingue les mots ἐγκώμιον et ἔπαινος : Ἔστιν δ' ἔπαινος λόγος ἐμφανίζων μέγεθος ἀρετῆς. Δεῖ οὖν τὰς πράξεις ἐπιδεικνύναι ὡς τοιαῦται. Τὸ δ' ἐγκώμιον τῶν ἔργων ἐστίν... διὸ καὶ ἐγκωμιάζομεν πράξαντας (I, 9, 1367, b, 27-31). Cf. *Ethique*, I, 12, 1101, b, 31-4 : Ὁ μὲν γὰρ ἔπαινος τῆς ἀρετῆς (πρακτικοὶ γὰρ τῶν καλῶν ἀπὸ

Τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐν οἷς καὶ τὸ ἁρμόττον ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον· διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους· καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἳ μὲν ἡρωικῶν, οἳ δὲ ἰάμβων ποιηταί. 5. Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλὰ ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον, ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνὰ λόγον ἔχει· ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. 6. Παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἳ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἳ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

7. Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. Γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ

ταύτης), τὰ δ' ἐγκώμια τῶν ἔργων ὁμοίως καὶ τῶν σωματικῶν καὶ τῶν ψυχικῶν. — Εἶναι : infinitif imparfait. — Ἔστιν, à savoir εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα. — Οἷς, à savoir ψόγοις. — Ἁρμόττον : approprié à ce genre. Cf. plus bas IV, 9. — Ἦλθε, au sens propre : s'introduisit. Dans son Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων, Héphestion dit que dans le *Margitès* des trimètres iambiques se mêlaient aux hexamètres dactyliques. — Ἡρωικῶν, à savoir μέτρων.

5. Τὰ σπουδαῖα, à l'accus., à cause de l'idée de ποιεῖν, impliquée dans ποιητής. — Μάλιστα ποιητής ; le poète par excellence. Cf. l'expression courante ἐν τοῖς μάλιστα. — Οὐχ ὅτι : la construction attendue serait οὐχ ὅτι μόνος εὖ, ἀλλὰ ὅτι μόνος δραματικάς. Εὖ adverbe, à côté de δραματικάς, adjectif. — Δραματικάς : expliqué par ἀπαγγέλλοντα ἕτερόν τι γιγνόμενον (III, 1, v. n.). — Ψόγον : sous-entendez ποιήσας, compris dans δραματοποιήσας. — Γελοῖον. Ce mot sera défini V, 1 ; v. aussi *Introduction* (*De la comédie*, § II). — Ἀνὰ λόγον. V. la définition de ces mots XXI, 4. Même construction avec le verbe neutre ἔχειν, dans *Rhétorique*, I, 7, 1363, b, 24 : καὶ εἰ οἱ ἄνδρες ὅλως τῶν γυναικῶν μείζους, καὶ ἀνὴρ ὁ μέγιστος τῆς μεγίστης γυναικὸς μείζων· ἀνὰ λόγον γὰρ ἔχουσιν αἱ ὑπεροχαὶ τῶν γενῶν καὶ τῶν μεγίστων ἐν αὐτοῖς. Dans tous les passages semblables, nous écrivons ἀνὰ λόγον : selon une proportion. — Ὥσπερ... Asyndète. — Ὀδύσσεια : après ce mot, sous-entendez ἔχουσιν ; de même, après οὗτος, sous-entendez ἔχει.

poème de ce genre, bien qu'il y en ait eu vraisemblablement beaucoup; mais, à partir d'Homère, l'on en peut nommer, par exemple, son *Margitès* et les compositions analogues. Dans ces poèmes s'introduisit le mètre iambique, celui qui convenait le mieux au genre; c'est même pour cette raison qu'on l'appelle genre iambique, car c'est en ce mètre qu'on s'invectivait mutuellement. Ainsi, parmi les anciens poètes, les uns composèrent en vers héroïques, d'autres en vers iambiques. 5. Or, de même qu'Homère était le poète par excellence des actions importantes (parce qu'il est le seul dont les imitations soient non seulement bonnes, mais dramatiques), ainsi est-il le premier qui ait montré les formes de la comédie; car, au lieu de faire des satires, il fit du ridicule une imitation dramatique. En effet, le *Margitès* est aux comédies ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies. 6. Quand, à côté de l'épopée, eurent paru la tragédie et la comédie, les poètes, poussés par leur nature propre vers l'une ou vers l'autre, firent, les uns des comédies au lieu de satires; les autres, des tragédies au lieu de poèmes épiques, parce que ces deux nouvelles formes avaient plus de grandeur et de noblesse que les autres.

Premiers progrès de la tragédie

7. La tragédie a-t-elle ou non dès maintenant revêtu toutes les formes qu'elle peut prendre, soit en elle-même, soit au point de vue de la représentation, c'est une autre question. Donc la tragédie, issue d'improvisations (comme aussi la comédie : la tragédie doit sa naissance à ceux qui préludaient au

---

6. Παραφανείσης, au sens propre : ayant paru à côté de l'épopée et de la satire. — Κωμῳδοποιοί : on attendrait κωμῳδιῶν ποιηταί et τραγῳδιῶν ποιηταί. — Τραγῳδοδιδάσκαλοι : proprement ceux qui instruisent acteurs et choreutes tragiques en vue de la représentation. — Ταῦτα, à savoir κωμῳδία et τραγῳδία ; ἐκείνων : τῶν ἐπῶν et τῶν ἴαμβων.

7. Ἔχει τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς : a revêtu assez de formes, toutes les formes qu'elle peut prendre. — Κρῖναι : propos. absolue à l'infinitif : à juger de la question en elle-même ou par rapport à la représentation. — Αὐτοσχεδιαστική. Cf. IV, 3. —

ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα) κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. 8. Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. 9. Τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, τετράμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. 10. Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται. Ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

V, 1. Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον· τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Ἡ μέν : **la tragédie**; ἡ δέ : **la comédie. — Τῶν τὰ φαλλικά : à savoir ἐξαρχόντων. — Προαγόντων : sans sujet exprimé. Ce sont les poètes tragiques, ceux dont Arist. disait** πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα **(IV, 3). — Ἐπαύσατο, suppléez** μεταβάλλουσα. **— Ἔσχε : quand elle fut en possession de...**

8. Τὰ τοῦ χοροῦ **: le rôle du chœur. Cf. le mot** πρωταγωνιστήν **appliqué à** τὸν λόγον. **—** Τὸν λόγον **: le discours parlé. —** Σκηνογραφία **: la décoration de la scène. —** Μέγεθος... ἀπεσεμνύνθη **: phrase incomplète : il faudrait un verbe (**ἐγένετο**) dans le premier membre; dans le second, un sujet (**ἡ τραγῳδία**). Ces abréviations sont familières à Arist. — Σατυρικοῦ, à savoir** τοῦ εἴδους **: la forme satyrique : dans le drame primitif, le chœur était composé de satyres. Cf. § 9 :** σατυρικήν.

9. Τετραμέτρου **: le tétramètre trochaïque. —** Ἰαμβεῖον **: il s'agit du trimètre iambique. —** Λέξεως **: même sens que** τὸν λόγον **(§ 8). —** Οἰκεῖον **: qui convenait** τῇ λέξει. **—** Λεκτικόν **: propre à la** λέξις. **—** Τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας **: le ton de la conversation.**

10. Ἐπεισοδίων **: mot défini XII, 2. —** Ὡς ἕκαστα **: chacun en particulier. —** Κοσμηθῆναι **: doit s'entendre des ornements propres à chaque partie. V. plus bas VI, 2. —** Ἔστω, **à savoir** τοσαῦτα, **s'appliquant à tout le développement.**

dithyrambe; la comédie, à ceux qui préludaient aux chants phalliques, qu'on exécute aujourd'hui encore dans beaucoup de villes), s'accrut peu à peu grâce aux poètes qui développaient tout ce qui semblait lui être propre; puis, après avoir subi de nombreuses transformations, elle se fixa, dès qu'elle fut en possession de sa forme propre. 8. Le nombre des acteurs fut porté d'un à deux par Eschyle, qui, en outre, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au discours parlé. Sophocle introduisit un troisième acteur et la décoration de la scène. La tragédie ne passa que tard des fables courtes à sa juste grandeur, et du style plaisant, qu'elle tenait de son ancienne forme satyrique, à la noblesse. 9. Le vers, qui était d'abord le tétramètre trochaïque, fut ensuite le trimètre iambique. D'abord on se servait du tétramètre, parce que la poésie était satyrique et faisait une plus grande part à la danse; mais, quand s'y introduisit le discours parlé, la nature même trouva le mètre qui lui convenait, car, de tous les mètres, celui qui lui est le plus propre est l'iambique; la preuve, c'est que nous faisons beaucoup de trimètres iambiques en conversant les uns avec les autres, au lieu que nous faisons rarement des tétramètres, et seulement quand nous nous écartons du ton de la conversation. 10. De plus, le nombre des épisodes s'accrut et les autres parties reçurent, dit-on, chacune en particulier, les ornements qui lui sont propres. Nous en avons dit assez; ce serait toute une affaire que d'exposer chaque chose en détail.

Différence entre la comédie et la tragédie
Définition du risible

V, 1. La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes moins estimables que nous, mais non de tout ce qui est mauvais, le risible n'étant qu'une partie du laid. Le risible est, en effet, un défaut ou une difformité qui ne cause ni souffrance ni mort; sans aller plus loin, c'est chose risible qu'un visage laid et de travers, qui n'exprime pas la douleur.

V, 1. Ὥσπερ εἴπομεν. Cf. en particulier II, 2. — Φαυλοτέρων, à savoir ἢ καθ' ἡμᾶς. — Πᾶσαν : toute espèce de. — Εὐθύς sert à indiquer que l'expérience est à la portée de tout le monde. — Τὸ γελοῖον, sous-ent. ἐστί.

2. Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. 3. Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν, ἢ προλόγους, ἢ πλήθη ὑποκριτῶν, καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

4. Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ [μέτρου μεγάλου] μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει, ἣ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει· καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. 5. Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

---

2. Μὲν οὖν : que signifient ici ces particules? Elles ont d'ordinaire pour fonction de résumer ce qui précède. Or le développement introduit par δέ ne fait pas suite à la définition du risible, mais à l'histoire des progrès de la tragédie. La phrase devrait venir après κοσμηθῆναι λέγεται. L'ordre des développements a été bouleversé. — Δι' ὧν : par quels poètes ont été faites. — Σπουδάζεσθαι : Cf. IV, 6. — Ὀψέ : avant 458, d'après C. I. A., II, 971, fr. a. — Ἐθελονταί, attribut de οἱ χορευταί, impliqué dans χορὸν κωμῳδῶν. — Σχήματα. Cf. IV, 5 : τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα. — Ἐχούσης. Cf. IV, 7, n.

3. Πρόσωπα : les masques. — Πλήθη : ce nombre alla jusqu'à trois, comme dans la tragédie. — Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν : pour ce qui est de composer les fables. Après les deux noms propres qui suivent sous-entendez ἀπέδοσαν. — Τὸ μέν : à savoir μύθους ποιεῖν. Remarquez l'asyndète. — Τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας : la forme iambique, à savoir la satire personnelle. — Καθόλου : sur des données générales. — Λόγους : des sujets. Cf. XVII, 3, n.

4. Ἠκολούθησεν a suivi la même voie que la tragédie. — Σπουδαίων : au pluriel neutre : d'actions et d'hommes considérables. Cf. II, 1. Comme la tragédie, l'épopée peint des hommes βελτίους ἢ καθ' ἡμᾶς· — Μέτρον ἁπλοῦν : c'est l'hexamètre dactylique. — Ἀπαγγελίαν. Plus bas (VI, 1) Arist. distinguera la

Premiers progrès de la comédie

2. Les transformations de la tragédie et leurs auteurs sont connus; mais il n'en est pas de même pour la comédie, parce qu'à l'origine elle n'était pas considérée. En effet, l'archonte ne donna que tard un chœur comique; auparavant, des volontaires le composaient. Depuis que la comédie est en possession de certaines formes, la tradition conserve le nom des poètes. 3. Qui introduisit les masques ou les prologues, le deuxième et le troisième acteur, et autres choses semblables? On l'ignore. Quant aux fables, Épicharme et Phormis furent les premiers à en composer. Le premier exemple vint de Sicile; chez les Athéniens, Cratès fut le premier qui commença à abandonner la forme satirique pour composer ~~discours~~ sujets et fables sur des données générales.

Distinction entre l'épopée et la tragédie

4. L'épopée a suivi la même voie que la tragédie, en tant qu'elle imite des hommes et des actions considérables; elle en diffère en ce que le mètre en est uniforme et qu'elle est un récit. Les deux genres diffèrent aussi par l'étendue : l'un s'efforce de s'enfermer autant que possible dans le temps d'une seule révolution du soleil ou de le dépasser de peu; l'épopée n'a pas de limites dans le temps, et cependant, à l'origine, on prenait la même liberté dans la tragédie et dans l'épopée. 5. Certaines parties sont communes aux deux genres; d'autres sont propres à la tragédie. C'est pourquoi celui qui sait distinguer une bonne et une mauvaise tragédie sait aussi reconnaître une bonne et une mauvaise épopée; car ce que contient l'épopée se rencontre dans la tragédie; mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée.

---

tragédie de l'épopée, en disant qu'elle est une imitation δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας. — 'Εποίουν : le sujet est indéterminé : οἱ ποιηταί.

5. Ἃ : à savoir μέρη.

VI, 1. Περὶ οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν, περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. 2. Λέγω δὲ « ἡδυσμένον μὲν λόγον » τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ « χωρὶς τοῖς εἴδεσι » τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους...

3. Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος. Εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεως ἐστὶ μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας), πέφυκεν αἰτίας δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. Ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως [ὁ] μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας· διάνοιαν δὲ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονταί τι καθόλου. 4. Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τίς ἐστιν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ

VI, 1. Μιμητικῆς, à savoir τέχνης : l'imitation; l'imitation en vers hexamètres, c'est-à-dire l'épopée. — Ἀπολαβόντες... γινόμενον... proprement, ayant reçu la définition... telle qu'elle résulte de... — Οὐσίας : l'essence (τὸ τί ἐστι), opposée aux genres, τὰ εἴδη. Cf. I, 1, n. — Ἔστιν : tous les termes de cette définition sont expliqués dans l'*Introduction* (*De la tragédie*).

2. Ῥυθμόν : v. I, 3, n. — Ἁρμονίαν : v. I, 3, n. — Μέλος : v. I, 4, n. — Μέτρων : v. IV, 3, n. — Μέλους : après ce mot il y a une lacune. V. *Introduction* (*Du plan de la Poétique*).

3. Πράττοντες : des personnages en action. Cf. § 1 δρώντων. — Ἂν εἴη : affirmation atténuée. — Μελοποιία : la composition des chants, chœurs, monodies, dialogues lyriques. — Λέξις : v. IV, 9, n. — Ἐν : v. I, 2, n. — Αὐτήν : v. I, 1, n. — Ἐπεὶ δέ... Cf. II, 1. — Ἦθος, διάνοιαν : ces mots seront définis VI, 9. — Πέφυκεν : il est naturel que. — Ταύτας, à savoir αἰτίας. — Μῦθον τοῦτον : ce que j'appelle fable. — Ἐν : v. I, 2, n. — Τι sera développé plus bas § 9.

Définition de la tragédie

VI, 1. De l'imitation en vers hexamètres et de la comédie, nous parlerons plus tard; parlons maintenant de la tragédie, en tirant de ce qui a été dit la définition de son essence. Donç la tragédie est l'imitation d'une action importante, complète, ayant une certaine étendue, dans un langage orné de façon différente, selon ses diverses parties, faite par des personnages qui agissent et non au moyen du récit, opérant par la pitié et la crainte (au théâtre) la purification des passions de ce genre (dans la réalité). 2. J'appelle « langage orné » celui qui a rythme, harmonie et chant. Par les mots « orné de façon différente, selon ses diverses parties », j'entends dire que, dans certaines, il n'y a que le mètre, au lieu que, dans d'autres, il y a aussi le chant...

Parties constitutives de la tragédie

3. Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, c'est nécessairement une partie de la tragédie, et la première, que l'ordonnance du spectacle. Viennent ensuite la mélopée et le discours; car c'est par ces moyens qu'on imite. J'appelle discours en général l'arrangement des mots; quant aux propriétés de la mélopée, elles sont bien connues. Or, puisque l'on imite une action, qu'elle est accomplie par des personnages en action, qu'ils sont nécessairement tels ou tels par le caractère et la pensée (c'est, en effet, ce qui nous fait dire que les actions sont telles ou telles), il y a naturellement deux causes des actions : la pensée et le caractère; c'est ce qui fait que tous les hommes sont heureux ou malheureux. La fable est l'imitation de l'action; en effet, je désigne par ce mot de fable l'arrangement des faits; j'appelle caractères, ce qui nous fait dire que les personnages en action sont tels ou tels; la pensée, ce qui leur permet d'énoncer par la parole des faits particuliers ou des idées générales. 4. Toute tragédie a donc nécessairement six parties, qui font qu'elle est telle ou telle : fable, caractères,

---

4. Ὅ, au sing. après μέρη ἕξ, se rapportant au tout que forment ces six parties. — Ἐν : v. I, 2, n. On retrouve ici la distinction qui est faite I, 2 : τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. <'Εν> οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

5. Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου κακοδαιμονίας, καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τίς ἐστιν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον. 6. Οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων. 7. Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. Αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, <οὐ> ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων· παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας

— Αὐτῶν, à savoir τῶν μιμουμένων : de ceux qui imitent. — Ὡς εἰπεῖν, à dire vrai. — Καὶ γάρ... : cette phrase n'est pas satisfaisante ; on attendrait plutôt une distinction semblable à celle qui est faite, d'après Arist. même, entre les parties de la comédie, par l'auteur anonyme du fragment X, d : ὁ μῦθος καὶ λέξις καὶ τὸ μέλος ἐν πάσαις κωμῳδίαις θεωροῦνται, διάνοιαι δὲ καὶ ἦθος καὶ ὄψις ἐν ὀλίγαις. — Ὄψεις, au pluriel ; au § 3, il y a le singulier. Cf. § 9.

5. Μέγιστον, à savoir μέρος : la partie la plus importante. — Οὐκ ἀνθρώπων : V. *Introduction* (*De la tragédie*, § II). — Κακοδαιμονίας : sur le dénouement tragique et la définition du bonheur, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § II). — Τὸ τέλος, à savoir τοῦ βίου. — Πράττουσιν : sujet : les personnages de la tragédie, qui imitent par l'action. — Συμπαραλαμβάνουσιν : ils reçoivent par surcroit, accessoirement. — Διά : à cause de, par suite de.

7. Τῶν νέων τῶν πλείστων : construisez : τῶν πλείστων τῶν νέων. — Τοιοῦτοι à savoir : ἀήθεις τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες. — Οἷον... Ζεῦξις... πέπονθεν πρός... : comme c'est le cas de Zeuxis par rapport à... — Ῥήσεις : des tirades. Cf. XV, 2. —

discours, pensées, spectacle, mélopée. Aux moyens par lesquels on imite, correspondent deux de ces parties; à la manière dont on imite, une; aux objets que l'on imite, trois; il n'y a rien de plus que ces parties. Le plus grand nombre des poètes, à vrai dire, se sont servis de toutes ces formes; toutes les tragédies ont spectacle, caractères, fable, discours, chant, pensées.

Importance de l'action

5. La plus importante de ces parties est l'action. Car la tragédie est l'imitation, non des hommes, mais d'une action et du malheur d'une vie; or, le malheur est en action, et la fin de la vie est une action, non un état. C'est par les caractères que les hommes sont tels ou tels; c'est par les actions qu'ils sont heureux ou malheureux. 6. Ce n'est donc pas pour imiter les caractères que les personnages agissent; mais ils ne reçoivent de caractères que par surcroît, et de leurs actions mêmes. Ainsi l'action et la fable sont la fin de la tragédie; et, en toute chose, la fin est le principal. 7. De plus, sans action, il ne pourrait y avoir de tragédie; mais, sans caractères, il peut y en avoir. En effet, dans les tragédies de la plupart des nouveaux auteurs il n'y a point de caractères, et, en général, il y a entre beaucoup de poètes la même différence qu'entre les peintres Zeuxis et Polygnote : Polygnote était un bon peintre des caractères; la peinture de Zeuxis ne représente aucun caractère. En outre, il ne suffit pas de mettre à la suite des tirades morales, des discours et des pensées bien tournés, pour faire ce qui est l'œuvre propre de la tragédie; ce but sera bien mieux atteint par une tragédie inférieure en ces parties, mais ayant une fable et une action. Il en est à peu près de même de la peinture : si l'on étalait pêle-mêle les plus belles couleurs, on ne ferait pas autant de plaisir qu'en dessinant une figure sans la peindre.

Λέξεις : des discours. Cf. VI, 3. — Εὖ πεποιημένας : ce participe se rapporte aux trois substantifs ῥήσεις, λέξεις, διανοίας. — Ἦν, à l'imparfait : ce qui eût été. — Ἔργον : l'œuvre, c'est-à-dire l'effet propre à la tragédie. — Ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον : anacoluthe : après τραγῳδία, on ne peut sous-entendre ποιήσει ὃ ἦν..; la phrase régulière serait : ἐάν τις... τραγῳδίαν ποιήσῃ... — Ἡ : cet article rend l'expression de l'idée plus générale : la tragédie, inférieure en ces parties... — Καὶ : aussi. — Ἐπί : au sujet de. — Λευκογραφήσας : ayant dessiné une figure sans la peindre.

εἰκόνα. 8. Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. Ἔτι σημεῖον, ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

9. Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. Ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. Τρίτον δὲ ἡ διάνοια. Τοῦτο δέ ἐστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει]· διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων, ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἐστὶν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων· διάνοια δὲ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. Τέταρτον δὲ [τῶν μὲν λόγων] ἡ λέξις· λέγω δὲ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν· τῶν δὲ λοιπῶν [πέντε] ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.

---

8. Περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις : ces mots seront définis au c. XI. — Ποιεῖν : composer, faire œuvre de ποιητής. — Λέξει : Cf. VI, 3. — Ἀκριβοῦν, sans régime : faire exact.

9. Ἔστιν τε : asyndète. — Τὰ ἐνόντα : ce qu'implique la donnée de la tragédie; τὰ ἁρμόττοντα : ce qui convient à cette donnée. — Ἐπὶ τῶν λόγων : pour la prose. Cf. plus bas cette expression opposée à ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων. — Πολιτικῆς, πολιτικῶς : ces mots s'appliquent manifestement à la pratique. Dans l'*Ethique*, Arist. explique ainsi pourquoi les jeunes gens sont impropres à l'étude de la politique : Ἕκαστος δὲ κρίνει καλῶς ἃ γινώσκει, καὶ τούτων ἐστὶν ἀγαθὸς κριτής. Καθ' ἕκαστον ἄρα ὁ πεπαιδευμένος, ἁπλῶς δ' ὁ περὶ πᾶν πεπαιδευμένος. Διὸ τῆς πολιτικῆς οὐκ ἔστιν οἰκεῖος ἀκροατὴς ὁ νέος· ἄπειρος γὰρ τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων, οἱ λόγοι δ' ἐκ τούτων καὶ περὶ τούτων. Ἔτι δὲ τοῖς πάθεσιν ἀκολουθητικὸς ὢν ματαίως ἀκούσεται καὶ ἀνωφελῶς, ἐπειδὴ τὸ τέλος ἐστὶν οὐ γνῶσις, ἀλλὰ πρᾶξις (I, 3, 1094, b, 28-1095, a, 6). Dans la *Rhétor.* (I, 2, 1356, a, 26-7), la politique est ainsi définie : τῆς περὶ

8. Ajoutez que c'est par des parties de la fable que la tragédie agit le plus fortement sur les âmes, les péripéties et les reconnaissances. Une autre preuve, c'est que ceux qui entreprennent de composer arrivent à faire vrai dans le discours et les caractères avant que de savoir composer des actions : il en est ainsi de presque tous les anciens poètes.

Classification des parties de la tragédie

9. La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie; les caractères ne viennent qu'en second lieu. Elle est, en effet, l'imitation d'une action; et, par suite, elle imite avant tout des personnages en action. La troisième partie est la pensée : c'est la faculté de dire ce qui appartient au sujet et ce qui lui convient, ce que nous enseignent, quand il s'agit de prose, la politique et la rhétorique; en effet, les anciens poètes faisaient parler leurs personnages en politiques; ceux de maintenant les font parler en rhéteurs. Le caractère est ce qui montre l'intention; aussi n'y a-t-il pas de caractères dans les discours où l'on ne voit en aucune façon ce que préfère ou ce qu'évite celui qui parle. La pensée est ce qui sert à déclarer qu'une chose est ou n'est pas, ou à énoncer une idée générale. La quatrième partie est le discours; je dis, comme précédemment, que le discours est l'interprétation de la pensée par les mots; il a les mêmes propriétés, dans les vers et la prose. Des parties qui restent, la mélopée est celle qui fait le plus de plaisir; le spectacle agit, sans doute, sur les âmes; mais c'est ce qu'il y a de plus étranger à l'art en général et de moins essentiel à l'art poétique en particulier; car, sans concours ni acteurs, la tragédie a mêmes propriétés; de plus, pour la mise en scène, l'art du machiniste sert plus que celui du poète.

τὰ ἤθη πραγματείας, ἣν δίκαιόν ἐστι προσαγορεύειν πολιτικήν. — Ἔργον : v. § 7 : ici, ce que nous apprennent la politique et la rhétorique. — Μηδ' ὅλως : absolument pas. — Ἐν : v. I, 2, n, — Καθόλου τι ἀποφαίνεσθαι : énoncer une idée générale. — Δύναμιν : v. I, 1, n. — Τῶν λοιπῶν : à savoir ἡ μελοποιία et ἡ ὄψις. — Ψυχαγωγικόν, au neutre : est chose... — Ἀτεχνότατον s'applique à l'art en général; ποιητικῆς (sous-entendu τέχνης, v. I, 1, n.), à l'art poétique en particulier. — Δύναμις : v. I, 1, n. — Ἀγῶνος : le concours dramatique dans lequel la tragédie est représentée. — Ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων : la mise en scène. — Ποιητῶν, au pluriel, à côté de σκευοποιοῦ, au singulier.

VII, 1. Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν. Κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. 2. Ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. Ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστὶν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι, τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδὲν, μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο, καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι, μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. 3. Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν, καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα, ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστὶν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον· συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου] γινομένη, οὔτε παμμέγεθες· οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον· ὥστε δεῖ, καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι. 4. Τοῦ μήκους ὅρος μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν· ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος [ὅρος]· ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος

VII, 1. Σύστασιν τῶν πραγμάτων. Cf. VI, 5. — Πρῶτον καὶ μέγιστον. Cf. VI, 9 : ἀρχὴ καὶ ψυχή. — Κεῖται. Cf. VI, 1. — Ἔστιν : peut exister.

2. Μετ' ἐκεῖνο : c'est l'usage de ne pas employer le relatif à deux cas différents dans deux propositions qui se suivent; l'anacoluthe est de règle.— Πέφυκεν : v. VI, 3, n. — Μετὰ τοῦτο, comme plus haut, μετ' ἐκεῖνο...

3. Καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα : apposition à τὸ καλόν. — Ὅ : devant cette proposition, qui forme l'attribut de τὸ καλόν, suppléez ἐστίν. — Ταῦτα désigne τινῶν : les parties qui composent le tout. — Ἔχειν : sujet τὸ καλόν ; après ἀλλά, la tournure change : μέγεθος est le sujet de ὑπάρχειν. — Καλόν : attribut. — Ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου : de ce qui est presque imperceptible ; on attendrait τοῦ ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου. — Ἅμα : d'ensemble. — Δεῖ : régit tous les infinitifs de la phrase. — Σωμάτων : les corps, c'est-à-dire les objets inanimés. Cf. plus haut ἅπαν πρᾶγμα, distingué de ζῷον. — Εἶναι : cet infinitif s'explique par l'anacoluthe ; la construction régulière serait τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον ; de même pour εὐμνημόνευτον.

De l'action; son étendue

VII, 1. Ces définitions données, disons comment doit être composée l'action, puisque c'est là le premier point, et le plus important, de la tragédie. Nous savons que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue. Car une chose peut être entière et n'avoir point d'étendue. 2. L'entier est ce qui a commencement, milieu et fin. Le commencement est ce qui ne veut pas nécessairement autre chose avant lui, mais après quoi une autre chose peut être ou se produire; la fin est, au contraire, ce qui est après autre chose, soit nécessairement, soit d'ordinaire, et après quoi il n'y a rien d'autre; le milieu est tout ensemble ce qui est après autre chose et après quoi il y a autre chose. Les fables bien composées ne doivent donc ni commencer ni finir à n'importe quel moment, mais rentrer dans les formes indiquées. 3. De plus, puisque le beau, être vivant ou n'importe quel objet, est un composé de parties, il ne faut pas seulement qu'il y ait de l'ordre dans ces parties, mais que le tout ait une étendue et que cette étendue ne soit pas quelconque; car le beau suppose l'étendue et l'ordre; aussi un animal tout petit ne saurait-il être beau, car la vue est confuse de ce qui est presque imperceptible; de même un animal très grand, car on ne le perçoit pas d'ensemble; l'unité du tout échappe à qui le contemple : tel serait, par exemple, un animal de dix mille stades. Par conséquent, si les corps et les animaux doivent avoir une certaine grandeur, et si cette grandeur doit être perceptible d'ensemble, ainsi les fables doivent avoir une étendue telle qu'on puisse se rappeler le tout. 4. La limite de l'étendue, déterminée par rapport aux concours et à la représentation, n'est pas du domaine de l'art; en effet, s'il fallait faire concourir cent tragédies, le concours devrait être fait à la clepsydre, comme on l'a, dit-on, fait ailleurs. Mais la limite naturelle de l'action est celle-ci : l'action la plus étendue, pourvu qu'elle puisse être

4. Ὅρος : sans article. — Αἴσθησιν : même sens que ὄψις, VI, 3. — Ἀγωνίζεσθαι : sujet ἑκατὸν τραγῳδίας : concourir. — Ποτὲ καὶ ἄλλοτε : dans le genre judiciaire; au tribunal, la durée des plaidoyers était limitée : les avocats n'avaient droit qu'à un certain nombre de *clepsydres*. — Ἀεὶ μέν : asyndète, parce que

εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

VIII, 1. Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ, ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. Διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα, Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. Ὁ δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν <ἢ> εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν, οἵαν λέγομεν, τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. 2. Χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

IX, 1. Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστὶν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ

---

c'est la formule même de ὁ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν (à savoir ὅρος). — Διορίσαντας : à savoir ἡμᾶς. — Γιγνομένων : sujet indéterminé sous-entendu. — Ἱκανὸς ὅρος, attribut de toute la proposition ἐν ὅσῳ...

VIII, 1. Ἄπειρα : en nombre infini. — Οὐδέν, οὐδεμία, sujets ; ἕν, μία, attributs. — Προσήκειν : résulter. — Ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν : Cf. I, 3, où le philosophe distingue l'art, la routine et l'instinct. — Ἐποίησεν, raconter en poète (ποιητής), c'est-à-dire présentant les actions comme nécessaires ou vraisemblables. — Αὐτῷ, à savoir Ὀδυσσεῖ, dont l'idée est impliquée dans Ὀδύσσειαν.

2. Μιμητικαῖς : à savoir τέχναις. — Πραγμάτων : v. VI, 5. — Διαφέρεσθαι : même sens que διαφέρειν.

IX, 1. Καί : aussi. — Ἔργον : cf. VI, § 7. — Οἷα ἂν γένοιτο, à savoir τοιαῦτα

embrassée dans toutes ses parties, est toujours plus belle, en raison de son étendue; pour donner une définition simple, il faut que l'action soit assez étendue pour comprendre toute la suite des événements vraisemblables ou nécessaires, qui font passer du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur; voilà une mesure suffisante de sa longueur.

Unité de l'action

VIII, 1. La fable n'est pas une, comme certains le pensent, parce qu'elle roule sur un seul personnage, car à un seul homme il peut arriver un nombre infini de choses sans qu'il y en ait qui forment quelque chose d'un; de même beaucoup d'actes peuvent être accomplis par un seul homme, sans qu'il en résulte aucune action qui soit une. Aussi tous les poètes semblent-ils s'être trompés qui ont composé une *Héracléide*, une *Théséide* et autres poèmes du même genre; ils croient, parce qu'Héraclès est un, que leur fable aussi est une. Homère, supérieur dans le reste, semble aussi l'avoir bien vu, qu'il ait été guidé par l'art ou le génie : en composant son *Odyssée*, il n'a pas raconté tout ce qui était arrivé à Ulysse, comme d'avoir été frappé sur le Parnasse et d'avoir feint la folie dans l'Assemblée des Grecs; car, l'un de ces faits donné, il n'était nullement nécessaire ou vraisemblable que l'autre arrivât; mais il a renfermé son *Odyssée* dans le cercle d'une action unique, telle que nous disons, et pareillement aussi son *Iliade*. 2. De même donc que dans les autres genres d'imitation, l'imitation est une, quand l'objet est un, il faut aussi que la fable, imitation d'une action, imite une action une et, de plus, complète; il faut que les parties de l'action soient ordonnées de telle sorte que, l'une étant changée ou supprimée, le tout diffère et soit dérangé; car ce qui peut y être ou n'y pas être, sans qu'il y paraisse, n'est pas une partie du tout.

Distinction entre le réel et le vraisemblable, la poésie et l'histoire

IX, 1. Il est encore évident, d'après ce qui a été dit, que l'œuvre du poète n'est pas de dire quelles choses sont arrivées,

---

λέγειν. Sur tout ce développement, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § I). — Εἰκός, mot défini dans les *Analytiques premiers*, (27, 70, a, 4-7) : ὃ γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ

κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων), ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. 2. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, τὰ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. 3. Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας· τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται· αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν. Τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐδ' ἕν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει· ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις

πολὺ ἴσασιν οὕτω γινόμενον ἢ μὴ γινόμενον, ἢ ὂν ἢ μὴ ὄν, τοῦτ' ἔστιν εἰκός, οἷον τὸ μισεῖν τοὺς φθονοῦντας ἢ τὸ φιλεῖν τοὺς ἐρωμένους. — Ἀναγκαῖον, mot défini dans la *Métaphys.*, (IV, 5, 1015, a, 33-5) : ἔτι τὸ μὴ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν ἀναγκαῖόν φαμεν οὕτως ἔχειν. — Εἴη... ἄν : il serait possible que. — Οὐδὲν ἧττον... μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων, cf. I, 3. — Διαφέρει, au sing. après διαφέρουσιν au plur. Cf. IV, 1, n. — Οἷα ἂν γένοιτο : même ellipse que plus haut.

2. Φιλοσοφώτερον et σπουδαιότερον, au neutre, pour rendre l'attribut plus général : une chose plus philosophique et supérieure à... — Μᾶλλον porte sur les deux membres de phrase. — Τὰ καθόλου : le général ; τὰ καθ' ἕκαστον : le particulier. — Ποίῳ... ποῖα : proprement : à un homme quel ? il arrive de dire ou de faire certaines choses quelles ? — Οὗ a pour antécédent toute la proposition précédente. — Ὀνόματα ἐπιτιθεμένη : mettant des noms propres sur ces données générales.

3. Διὰ τῶν εἰκότων : de choses vraisemblables. — Τὰ τυχόντα ὀνόματα : les

mais de quelle façon elles devaient arriver, et quelles choses sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas parce que l'un écrit en vers et l'autre en prose (car l'œuvre d'Hérodote pourrait avoir été mise en vers, et ce n'en serait pas moins une histoire avec ou sans le mètre) ; la différence consiste en ce que l'un dit quelles choses sont arrivées ; l'autre, comment elles devaient arriver. 2. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et supérieure à l'histoire, car la poésie exprime plutôt le général ; l'histoire, le particulier. Le général est ceci : à un homme tel il arrive de dire ou de faire des choses telles, selon la vraisemblance ou la nécessité : c'est à quoi vise la poésie en mettant des noms propres sur ces données générales ; le particulier est ceci : qu'a fait Alcibiade ou que lui est-il arrivé ? 3. Cela est évident pour la comédie : une fois que les poètes ont composé leur fable d'événements vraisemblables, ils y mettent les premiers noms propres venus : ils ne font point, comme les poètes iambiques, leurs poèmes sur des sujets particuliers. Cela est évident aussi pour la tragédie : les poètes s'attachent à des noms de personnages ayant existé ; la raison en est que le possible est croyable ; or, nous ne sommes pas certains que ce qui n'est pas arrivé soit possible ; mais il est évident que ce qui est arrivé est possible, car il ne serait pas arrivé s'il avait été impossible. Cependant, dans certaines tragédies, il y a un ou deux noms connus ; les autres sont d'invention ; dans certaines, il n'y en a même pas un, par exemple dans *la Fleur* d'Agathon ; car, dans cette pièce, action et noms sont également d'invention, et elle n'en fait pas moins de plaisir ; aussi ne faut-il pas vouloir s'en tenir absolument aux fables traditionnelles, sur lesquelles roulent les tragédies. Cette prétention serait risible, car même les fables connues ne sont connues que d'un petit nombre, et cependant elles plaisent à

---

premiers noms propres venus. — Ἐπιτιθέασιν. Cf. § 2, ἐπιτιθεμένη. — Ποιοῦσιν, au sens de composer un poème. — Τραγῳδίας : suppléez ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν. Remarquez l'asyndète : on attendrait τῶν γάρ... — Γενομένων ὀνομάτων : des noms portés par des personnages ayant réellement existé. — Γνωρίμων : des noms connus. — Πεποιημένα : inventés. — Οὐδ' ἕν à savoir τῶν γνωρίμων ὀνομάτων. — Πεποίηται, même sens que plus haut πεποιημένα. — Εὐφραίνει, sans régime ; plus bas, le verbe a un complément, πάντας. — Πάντως : absolument. — Καί : même.

γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. 4. Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ [γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

5. Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται. Λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. Τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

6. Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται [καὶ] μάλιστα ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, καὶ μᾶλλον δι' ἄλληλα (τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γενέσθαι), ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

X, 1. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται.

---

4. Τὸν ποιητήν : le poète ; le second ποιητήν, au sens de celui qui fait. — Ἢ τῶν μέτρων. Cf. I, 3. — Ὅσῳ équivaut à ὅσῳ μᾶλλον. — Κατά : en raison de. Cf. I, 3, n. — Ποιητής, comme plus haut ποιητήν.

5. Ἁπλῶν : ce mot n'a pas encore été défini ; il ne le sera que plus bas, X, 1 ; l'ordre du texte a donc été changé. L'adjectif ἁπλῶν porte à la fois sur μύθων et sur πράξεων. — Ἀγωνίσματα ποιοῦντες : faisant des pièces en vue des concours. — Δύναμιν : v. I, 1, n. — Παρατείναντες, à l'aoriste, après ποιοῦντες.

6. Μίμησις : l'imitation tragique. — Φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, au neutre pluriel. — Ταῦτα : à savoir φόβος καὶ ἔλεος, dont l'idée est impliquée dans φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν. — Γένηται : sujet τὰ φοβερὰ καὶ τὰ ἐλεεινά. — Ὥστε : anacoluthe ; il n'y a pas eu de proposition principale : la parenthèse a fait oublier la construction.

tous. 4. On voit clairement par là que le poète est poète bien plus parce qu'il fait la fable que parce qu'il fait les vers, d'autant qu'il est poète par l'imitation et qu'il imite des actions. Si donc il vient à représenter des choses réellement arrivées, il n'en est pas moins poète; car parmi les choses arrivées, rien ne l'empêche d'en représenter certaines comme vraisemblables et possibles, et c'est en cela qu'il en est le poète.

De l'action épisodique

5. Des fables et des actions simples, les moins bonnes sont les épisodiques. J'appelle fable épisodique celle dans laquelle la succession des épisodes n'est ni vraisemblable ni nécessaire. De telles fables sont faites par les mauvais poètes par leur faute; par les bons, pour plaire aux acteurs; car, faisant des pièces en vue des concours et étendant l'action au delà du possible, ils sont souvent forcés de déranger la suite naturelle des faits.

De l'action simple

6. Puisque l'imitation a pour objet une action non seulement complète, mais propre à exciter la crainte et la pitié, comme ces passions sont surtout émues par des événements inattendus, et, mieux encore, des événements inattendus résultant les uns des autres (car alors la surprise est plus grande que s'ils se produisaient spontanément et par hasard, attendu que des événements fortuits ceux-là paraissent les plus admirables qui semblent l'effet d'une préméditation : par exemple, la statue de Mitys, à Argos, tua le meurtrier de Mitys en tombant sur lui, pendant qu'il la regardait : de tels faits ne semblent pas dus au hasard), des fables ainsi composées sont nécessairement plus belles que les autres.

De l'action simple et de l'action implexe

X, 1. Les fables sont tantôt simples, tantôt implexes. En effet, les actions dont les fables sont les imitations sont natu-

---

X, 1. Εὐθύς : par leur propre nature, sans qu'intervienne une autre cause. — Ταῦτα à savoir ἀναγνωρισμὸν καὶ περιπέτειαν.

Λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένη δέ ἐστιν, [ἐξ] ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

XI, 1. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον· ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν, καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὃ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. 2. Ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. 3. Εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν, ὥσπερ εἴρηται, συμβαίνειν, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι· ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται· ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. 4. Ἐπεὶ δ' ἡ

XI, 1. Τῶν πραττομένων : au pluriel neutre : les choses faites, c'est-à-dire les actions. — Καθάπερ εἴρηται : la péripétie n'a pas encore été définie ; il y a donc dans notre texte des lacunes et des interversions. — Ὥσπερ λέγομεν. Cf. X, 1. — Τῷ Οἰδίποδι : l'*Œdipe roi* de Sophocle. — Τῷ Λυγκεῖ : le *Lyncée* de Théodecte. — Τὸν μέν, τὸν δέ : anacoluthe.

2. Ἀναγνώρισις δέ : le verbe est ἔστι exprimé en tête du paragraphe ; la construction est : ἔστι δὲ περιπέτεια μέν... ἀναγρώρισις δέ... — Ὥσπερ καί : comme le mot même l'indique. — Ὡρισμένων πρός.. : qui semblaient désignés, avant la reconnaissance, pour être heureux ou malheureux ; après la reconnaissance, les premiers sont malheureux ; les seconds, heureux. — Ἔχει, au neutre. — Οἰδίποδι : v. XI, 1, n.

3. Ἄλλαι : autres que les reconnaissances τῶν... ὡρισμένων. — Ἔστιν, ici et plus bas : il est possible. — Ὥσπερ εἴρηται : il n'y a rien, dans ce qui précède, à quoi puissent s'appliquer ces mots. — Ἡ μάλιστα τοῦ μύθου, τῆς πράξεως :

rellement telles. J'appelle simple l'action qui, étant, selon notre définition, continue et une, se dénoue sans péripétie ni reconnaissance; l'action implexe est celle dont le dénouement se produit à la suite d'une reconnaissance ou d'une péripétie, ou des deux à la fois. Il faut que la reconnaissance et la péripétie résultent de l'action même, en sorte qu'elles en soient les conséquences nécessaires ou vraisemblables; car il y a une grande différence entre des faits qui résultent les uns des autres et des faits qui se suivent.

De la péripétie et de la reconnaissance

XI, 1. La péripétie est un revirement de l'action en sens contraire, comme il a été dit, et cela, comme nous le disons, selon la vraisemblance ou la nécessité; par exemple, dans l'*Œdipe*, celui qui est venu pour réjouir Œdipe et le délivrer de la crainte que lui inspirait sa mère produit l'effet contraire en lui apprenant qui il est; et, dans le *Lyncée*, un personnage est conduit à la mort et Danaos le suit pour le tuer; or, il résulte des événements que celui-ci meurt et que l'autre est sauvé. 2. La reconnaissance, comme le mot même l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, soit de la haine à l'amitié, soit de l'amitié à la haine, des personnages désignés pour être heureux ou malheureux. Les plus belles reconnaissances sont celles qu'accompagnent des péripéties, comme il arrive dans l'*Œdipe*. 3. Il y a aussi d'autres espèces de reconnaissance, car il y en a qui portent sur des objets inanimés et les premières choses venues, comme il a été dit; on peut aussi reconnaître que quelqu'un a fait ou n'a pas fait une chose; mais la reconnaissance la plus propre à la fable et à l'action, est celle qui a été dite; car une telle reconnaissance et une telle péripétie produiront de la pitié ou de la crainte, et ce sont les actions propres à émouvoir ces passions que, selon notre définition, imite la tragédie. De plus, de tels événements résulteront aussi le malheur et le bonheur. 4. Puisque la reconnaissance est la reconnais-

---

à savoir ἀναγνώρισις, la reconnaissance qui est la plus propre à la fable, à l'action. — Ὑπόκειται. Cf. VI, 1. — Συμβήσεται ἐπί : résulteront de...

ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἳ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἕτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

5. Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα...

XII, 1. Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι. 2. Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. 3. Χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου· κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. [Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν].

---

4. Δῆλος ἕτερος τίς : attraction. — Ὁτὲ δέ, après αἳ μέν, par anacoluthe. — Ἀμφοτέρους ἀναγνωρίσαι. Ἀμφοτέρους est le sujet de ἀναγνωρίσαι, qui signifie ici se faire reconnaître. Cf. XVI, 2 : Ὀρέστης... ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης,. Au c. XVI, 5, ἀναγνωριοῦντος a le même sens. Au c. XVII, 5, Arist., parlant d'Ulysse, construit même ἀναγνωρίσας τινάς : s'étant fait reconnaître de quelques personnes. — Ἰφιγένεια : dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Quand Arist. n'ajoute aucune détermination à Ἰφιγενεία, c'est toujours de cette dernière tragédie qu'il entend parler.

5. Ταῦτα s'applique à ce qui vient d'être dit (X et XI, 1-4). — Ἐν τῷ φανερῷ : sous les yeux des spectateurs. — Ὅσα τοιαῦτα : après ces mots, il semble qu'il y ait une lacune; v. XVIII, 2 et XXIV, 1 : Arist. y parlera de la tragédie ἠθική. Y avait-il ici une définition de τὰ ἤθη? Au c. XV, Arist. dira, sans doute, quels doivent être les caractères, mais non point quel en est le rôle dans la tragédie.

XII, 1. Εἴδεσι : ce mot répond à la catégorie de la *qualité* (ποῖον); τὸ πόσον s'applique à la catégorie de la *quantité*. Arist. a défini les parties de la tragédie selon la qualité; il va maintenant les définir selon la quantité. — Ἃ... κεχωρισμένα : ces mots se rapportent à μέρη, sujet de toute la phrase. — Ἁπάντων, au neutre : toutes les tragédies. — Κόμμοι, sans art., après τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Arist., d'ailleurs, écrivant à la hâte, omet très souvent l'article.

sance de personnes, il y en a qui sont d'une personne par l'autre, lorsque l'une des deux seulement est connue de l'autre : d'autres fois, il faut que les deux personnes se fassent reconnaître l'une de l'autre ; par exemple, Iphigénie a été reconnue par Oreste par suite de l'envoi de la lettre; mais d'Oreste à Iphigénie, une autre reconnaissance était nécessaire.

De l'événement pathétique

5. Voilà donc qui fait deux parties de la fable : la péripétie et la reconnaissance. Une troisième est l'événement pathétique. La péripétie et la reconnaissance ont été définies; l'événement pathétique est une action qui cause mort ou souffrance; telles sont les morts qui surviennent sous les yeux des spectateurs, les vives douleurs, les blessures et toutes les choses du même genre...

Divisions de la tragédie

XII, 1. Les parties de qualité, dont il faut composer la tragédie, ont été précédemment définies. Les parties de quantité entre lesquelles elle se divise sont : le prologue, l'épisode, l'exode, les chants du chœur; et parmi ceux-ci, la *parodos* et le *stasimon*. Ces chants sont communs à toutes les tragédies; les chants de la scène et les dialogues lyriques sont particuliers à quelques-unes. 2. Le prologue est toute la partie de la tragédie qui précède l'entrée du chœur ; l'épisode, toute la partie qui est précédée et suivie de chants entiers du chœur; l'exode, toute la partie, après laquelle il n'y a plus de chant du chœur. 3. Parmi les chants du chœur, la *parodos* est le premier morceau que dit le chœur au complet; le *stasimon*, le chant du chœur sans tétramètres anapestiques ou trochaïques; le *commos* est une lamentation commune au chœur et aux acteurs en scène.

---

3. Χορικοῦ : génit. partitif. — Πρώτη λέξις : le premier morceau chanté par le chœur. — Ὅλου χοροῦ : du chœur au complet. — Ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου : il ne peut être question ici de chants excluant les mètres anapestique et trochaïque. Conformément à l'usage des Vᵉ et IVᵉ c., Arist. désigne par ces mots les tétramètres anapestique et trochaïque. Ainsi entendue, sa remarque est juste. — Ἀπὸ σκηνῆς : l'art. a été omis par négligence devant ἀπό.

XIII, 1. Ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν), οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἔστι πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ· οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον, οὔτε ἐλεεινὸν, οὔτε φοβερόν ἐστιν), οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν (τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον, οὔτε φόβον· ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὃ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον [ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον], ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον)· ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. 2. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης, καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. 3. Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται ἢ βελτίονος, μᾶλλον ἢ χείρονος. Σημεῖον δὲ καὶ

XIII, 1. Ἔργον : l'œuvre propre de la tragédie, par suite l'effet qu'elle doit produire. — Καλλίστης : la plus belle tragédie, la tragédie par excellence. — Ἁπλῆν, πεπλεγμένην. Cf. X, 1. — Φοβερῶν, ἐλεεινῶν, au plur. neutre. Sur la crainte et la pitié, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § VIII). — Τοιαύτης : ce genre d'imitation, la tragédie. — Ἐπιεικεῖς, opposé à μοχθηρούς et πονηρόν, signifie vertueux et juste; cf. § 2 : ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ. V. la définition de l'ἐπιείκεια dans l'*Ethique*, V, 10, 1137, a, 31-1138, a, 3. — Μιαρόν : révoltant. La tragédie ne doit pas exciter l'indignation. Sur tout ce passage, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § VIII). — Φιλάνθρωπον. Sur le sens de ce mot, v. *Introduction* (*De la tragédie*, § VIII). — Ὃ μέν, à savoir ἔλεος; ὃ δέ, à savoir φόβος. — Ὁ μεταξὺ τούτων, à savoir ἀνήρ.

2. Ἁμαρτίαν, opposé à κακίαν et μοχθηρίαν : une erreur, une faute involontaire. Arist. interdit XV, 1 et 2, de représenter des caractères méchants sans nécessité. — Μεγάλῃ qualifie également δόξῃ et εὐτυχίᾳ.

Des actions et des caractères propres a exciter la pitié et la crainte.

XIII, 1. Que faut-il chercher et que faut-il éviter en composant les fables ; comment doit procéder la tragédie, pour produire l'effet qui lui est propre, voilà ce qu'il conviendrait d'expliquer après ce qui vient d'être dit. Or, puisqu'il faut, pour que la tragédie soit belle, que la fable soit, non pas simple, mais implexe; puisqu'elle doit imiter des actions qui excitent la crainte et la pitié (c'est là le propre de ce genre d'imitation), il est évident d'abord qu'il ne faut pas montrer des hommes vertueux passant du bonheur au malheur (une telle action n'exciterait ni la crainte, ni la pitié, mais l'indignation), ni des méchants passant du malheur au bonheur (c'est là la moins tragique de toutes les actions; elle ne satisfait à aucune des conditions voulues; elle n'excite ni le sentiment d'humanité, ni la pitié, ni la crainte); d'autre part, il ne faut pas qu'un homme tout-à-fait méchant tombe du bonheur dans le malheur (une telle action pourrait émouvoir le sentiment d'humanité, mais ni la pitié, ni la crainte; car la pitié a pour objet un homme qui est malheureux sans le mériter; la crainte a pour objet un homme semblable à nous; l'événement n'exciterait donc ni pitié ni crainte); il reste qu'on nous montre un homme qui ne soit dans aucun de ces cas extrêmes. 2. Cet homme sera celui qui, ne se distinguant point par sa vertu ni sa justice, tombe dans le malheur par suite, non point de sa méchanceté ni de sa perversité, mais d'une faute; de plus, il est de ceux qui ont beaucoup de renom et de bonheur, comme Œdipe, Thyeste et les membres fameux de semblables familles. 3. Donc pour être belle, la fable aura un dénouement simple, plutôt qu'un dénouement double, comme certains le demandent; elle représentera un changement non pas du malheur au bonheur, mais, au contraire, du bonheur au malheur, dû, non à la méchanceté, mais à une grande faute d'un personnage tel qu'il a été dit, ou meilleur, plutôt que pire. On le

---

3. Ἁπλοῦν ne s'applique pas à l'action, mais désigne le dénouement simple. V. § 5, la définition de διπλοῦν. — Φασί, à savoir ὅτι ἀνάγκη τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον εἶναι διπλοῦν. — Οἵου : à savoir μὴ ἀρετῇ διαφέροντος ἢ δικαιοσύνῃ.

τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

4. Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστί. Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. Τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. Σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. 5. Δευτέρα δ', ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν, ἐστιν [σύστασις] ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. Ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

XIV, 1. Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνε-

---

4. Κατὰ τὴν τέχνην détermine καλλίστη : très belle, à en juger selon les règles de l'art. — Ἐκ indique que l'excellence de cette tragédie résulte d'une telle composition. — Τὸ αὐτό : la même erreur que ceux qui prétendent que le dénouement de la tragédie doit être double (cf. § 3 : ὥσπερ τινές φασι). — Ὅτι, régime de ἐγκαλοῦντες. — Ὥσπερ εἴρηται. Cf. § 3.

5. Δευτέρα : la seconde, c'est-à-dire la moins bonne. — Πρώτη, ici et plus bas : la première, c'est-à-dire la meilleure. — Τινῶν. Cf. § 3 : ὥσπερ τινές φασι. — Ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν : les bons, qui étaient malheureux, deviennent heureux; les méchants, qui étaient heureux, deviennent malheureux. — Τῶν θεάτρων : les spectateurs. — Κατ' εὐχήν, à savoir τῶν θεατῶν. — Ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή : le plaisir que doit donner la tragédie. Cf. § 1 : τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον. Οἰκεία : remarquer cet adj. correspondant à ἀπὸ τραγῳδίας : la phrase n'est pas symétrique.

voit par ce qui arrive : d'abord les poètes racontaient les premières fables venues; maintenant les plus belles tragédies roulent sur l'histoire d'un petit nombre de maisons, par exemple, sur Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe, et tous ceux à qui il est arrivé de souffrir ou de faire du mal.

Du dénouement propre a la tragédie

4. Pour être belle et selon les règles de l'art, la tragédie doit être composée comme il vient d'être dit. Aussi est-ce à tort que l'on reproche à Euripide d'avoir ainsi composé l'action de ses tragédies, dont un grand nombre ont un dénouement malheureux. Cela est régulier, comme il a été dit. La meilleure preuve, c'est que sur la scène et dans les concours, ce sont de telles tragédies qui paraissent les plus tragiques, quand elles sont bien menées, et Euripide, bien que, d'ailleurs, il ordonne mal ses pièces, paraît du moins le plus tragique des poètes. 5. En second lieu vient la forme, que certains disent la meilleure, dans laquelle l'action est double, comme dans l'*Odyssée*, et se dénoue en sens inverse pour les bons et pour les méchants. Cette forme ne semble être la meilleure que par la faiblesse des spectateurs; les poètes suivent le goût du public et composent pour lui plaire. Mais ce plaisir n'est pas celui que doit donner la tragédie; il est bien plutôt propre à la comédie. Dans celle-ci, les personnages qui, durant l'action, sont les plus ennemis, comme Oreste et Egisthe, s'en vont amis à la fin et personne n'est tué.

Comment il faut exciter la pitié et la crainte

XIV, 1. Ce qui excite la pitié et la crainte peut résulter du spectacle, mais aussi de l'action, ce qui est mieux et d'un meilleur poète. La fable doit, en effet, être composée de telle sorte, que,

---

XIV, 1. Ἔστιν, ici et plus bas : il est possible. Après le second ἔστιν, sousent. τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν γίγνεσθαι. — Πρότερον, cf. XIII, 5 : πρώτη. — Τοῦ ὁρᾶν,



στάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. 2. Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως, ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. 3. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. 4. Ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις, ἢ ἐχθρῶν, ἢ μηδετέρων. Ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρὸν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος, οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν, ἢ υἱὸς πατέρα, ἢ μήτηρ υἱὸν, ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον. 5. Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου, καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμαίωνος, αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. 6. Τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν. Ἔστιν δὲ πρᾶξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινὸν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδί-

---

comme, plus haut, τῆς ὄψεως. — Οἰδίπου : l'*Œdipe roi* de Sophocle. — Τοῦτο, à savoir τὸ τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινομένα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν. — Χορηγίας : c'était le chorège qui subvenait aux frais de la représentation. Cf. VI, 9.

2. Τερατῶδες : ce mot est défini *Naissance des animaux*, IV, 772, a, 36-7 : δοκεῖ τερατώδη τὰ τοιαῦτ' εἶναι μᾶλλον, ὅτι γίνεται παρὰ τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ τὸ εἰωθός. Il désigne donc une chose monstrueuse, par suite terrible. — Ζητεῖν... ἀπό : chercher à produire par. Cf. XIII, 5, n.

3. Ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδόνην : le plaisir que l'on goûte à être ému, dans une juste mesure, de pitié et de crainte, et qui résulte de la *purification* de ces passions. V. *Introduction* (*De la tragédie*, § IX). — Ἐμποιητέον ἐν τοῖς πράγμασιν : mettre dans l'action, non dans le spectacle, τοῦτο, à savoir τὸ παρασκευάζειν τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονήν.

4. Τοιαύτας, à savoir δεινὰς ἢ οἰκτράς. — Ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων : après chacun de ces deux termes suppléez πρὸς ἀλλήλους. — Ἐχθρὸς ἐχθρόν : sous-entendez κακῶς ποιῇ ἢ ποιήσειν μέλλῃ. — Μέλλων : à savoir ποιήσειν. — Πάθος et plus bas



même sans la voir représenter, il suffise d'entendre exposer les faits, pour ressentir de la crainte et de la pitié. C'est ce que l'on éprouverait en entendant la fable de l'*Œdipe*. Exciter ces passions par le spectacle demande moins d'art et dépend des frais que fait le chorège. 2. Ceux qui représentent une action propre à exciter, non la crainte, mais la terreur, n'ont rien de commun avec la tragédie; car il ne faut pas chercher à donner toute espèce de plaisir, mais celui qui est propre à la tragédie. 3. Puisque le poète doit, par l'imitation, nous faire goûter le plaisir qui résulte de la pitié et de la crainte, il est clair que c'est par l'action qu'il doit exciter ces passions. Voyons donc quelles actions peuvent exciter la crainte ou la pitié. 4. Ces actions sont nécessairement accomplies ou d'ami à ami, ou d'ennemi à ennemi, ou d'indifférent à indifférent. Si l'action est accomplie ou sur le point d'être accomplie entre ennemis, il n'y a rien qui excite la pitié, si ce n'est le spectacle de la souffrance ou de la mort. Il en est de même si l'action est accomplie entre indifférents. Ce qu'il faut rechercher, ce sont de telles actions accomplies entre amis, par exemple, un frère qui tue ou va tuer ou maltraiter de quelque autre façon son frère, ou un fils son père, ou une mère son fils, ou un fils sa mère. 5. Ce n'est pas qu'il soit possible de changer les fables traditionnelles, par exemple Clytemnestre tuée par Oreste, et Eriphyle par Alcméon; mais le poète doit inventer de façon à faire quelque chose de beau avec les données de la tradition. 6. Ce que nous appelons beau, nous allons le dire plus clairement. L'action peut être, comme la représentaient les anciens poètes, accomplie par des personnages qui savent et comprennent ce qu'ils font. C'est ainsi qu'Euripide représente Médée tuant ses enfants. L'action qui inspire la crainte peut être accomplie par quelqu'un qui ignore ce qu'il fait et reconnaît ensuite les liens d'amitié qui l'unissaient à la victime : tel est l'*Œdipe* de

---

πάθη : ces mots ont été définis XI, 5. — Μηδετέρως, comme plus haut μηδετέρων : ni amis, ni ennemis, indifférents l'un à l'autre. — Φιλίαις : des relations d'amitié. — Μέλλει, à savoir ἀποκτενεῖν.

5. Ἔστιν : il est possible. — Παρειλημμένους : reçues de la tradition. — Εὑρίσκειν : Arist. a expliqué IX, 4 comment le poète peut inventer tout en respectant la tradition. — Καλῶς : de façon à faire une œuvre belle.

6. Ἐποίουν : anacoluthe : le sujet n'est plus le même. Εἰδότας, γιγνώσκοντας, attributs de τοὺς πράττοντας, impliqué dans τὴν πρᾶξιν. — Πρᾶξαι μὲν, ἀγνοοῦντας

πους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷον ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. Ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. Καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. 7. Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρόν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. Διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. Τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. Βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. 8. Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. Ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης, ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις. Ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν, ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

XV, 1. Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. Ἕξει δὲ ἦθος μέν, ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα [ᾖ], χρηστὸν δέ, ἐὰν χρηστήν. Ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ

δὲ πρᾶξαι : pléonasme. — Τοῦτο désigne le meurtre de Laïus, antérieur au commencement de l'action. — Ἐν αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, à savoir ἀγνοοῦντας πρᾶξαι τὸ δεινόν. — Ἀναγνωρίσαι, comme plus bas ἀνεγνώρισεν, à savoir τὴν φιλίαν. — Οὐκ ἔστιν ἄλλως : Arist. ne mentionne pas le premier des cas qu'il examine ensuite : τὸ γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι.

7. Μιαρόν : v. XIII, 1, n. — Ἀπαθές : où il n'y a pas le πάθος, défini XI, 5. — Οὐδείς, à savoir ποιητής. — Τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων, à savoir μέλλει κακῶς ποιεῖν καὶ οὐ ποιεῖ. — Τὸ δὲ πρᾶξαι, à savoir γιγνώσκοντα. C'est le premier des cas énumérés au § 6. — Ἐκπληκτικόν, au neutre : est une chose qui... — Κρεσφόντῃ : le *Cresphonte* d'Euripide. — Ἰφιγενείᾳ : v. XI, 4. n.

8. Πάλαι : v. XIII, 3. — Τέχνης : les combinaisons de l'art; τύχης : les combinaisons de la fortune. — Τὸ τοιοῦτον : régime de εὗρον ; παρασκευάζειν : infinitif consécutif. — Οἰκίας. Cf. XIII, 3.

XV, 1. Χρηστά et § 2, παράδειγμα πονηρίας μὴ ἀναγκαῖον. Cf. Lessing, *Dramaturgie*, n° II : « Le poète ne doit jamais avoir un esprit assez peu philosophique

Sophocle; le crime d'Œdipe est en dehors du drame, mais une telle action peut être dans la tragédie même; c'est ainsi qu'on voit agir l'*Alcméon* d'Astydamas et le Télégonos de l'*Ulysse blessé.* Il y a encore un troisième cas : le personnage sur le point d'accomplir par ignorance quelque acte irréparable reconnaît avant d'agir celui qu'il allait frapper. Il n'y a pas d'autres cas; car ou l'on accomplit ou l'on n'accomplit pas l'action; ou l'on sait ou l'on ne sait pas ce qu'on fait. 7. De ces cas, le moins bon est celui du personnage sur le point d'agir en connaissance de cause et n'agissant pas : cela est révoltant et point tragique, car il n'y a là ni souffrance ni mort; aussi les poètes ne font-ils que rarement de telles représentations; par exemple, dans *Antigone,* Hémon menaçant Créon. En second lieu vient l'action accomplie en connaissance de cause. Il est préférable de montrer l'action accomplie par ignorance et suivie de reconnaissance : il n'y a là rien qui révolte et la reconnaissance produit une suprise. C'est le dernier cas qui est le meilleur, celui du *Cresphonte,* où Mérope est sur le point de tuer son fils, mais ne le tue pas, car elle le reconnaît; dans l'*Iphigénie,* la sœur reconnaît ainsi son frère, et, dans l'*Hellé,* le fils sa mère, au moment de la livrer. 8. C'est pourquoi, comme on l'a déjà dit, les tragédies ne roulent pas sur un grand nombre de familles. Car ce n'est pas dans les combinaisons de l'art, mais dans celles de la fortune, que les poètes trouvent de telles actions pour en composer leurs fables. Il faut donc qu'ils s'attachent aux maisons auxquelles de semblables malheurs sont arrivés. En voilà assez sur la manière de composer l'action et les qualités que doit avoir la fable.

Des caractères

XV, 1. A l'égard des caractères, il y a quatre points auxquels il faut viser. L'un et le premier est qu'ils soient bons. Il y aura caractère, si, comme il a été dit, le discours ou l'acte manifeste une intention, et le caractère sera bon, si l'intention est bonne. Cela est possible dans chaque classe; en effet, une femme peut être bonne,

---

pour admettre qu'un homme puisse vouloir le mal pour le mal; qu'il puisse agir d'après des principes vicieux, en reconnaître le vice et s'en glorifier dans son intérieur et devant les autres » (trad. de Suckau-Crouslé). — Ἕξει : sujet sous-entendu ἡ τραγῳδία. — Ὥσπερ ἐλέχθη : v. VI, 9. — Ἔστιν : cela est possible. — Φανερόν, au neutre, devant προαίρεσιν. — Γένει : Arist. désigne par là les trois

δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. Δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον· τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι, ὥσπερ εἴρηται. Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν· κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. 2. Ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις,... τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. 3. Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκὸς, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός...

4. Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν· ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.

---

classes, homme, femme, esclave : τὸ ἄρρεν, τὸ θῆλυ, τὸ δοῦλον. — Χεῖρον : selon Arist., il est naturel que l'homme commande à la femme : Τό τε γὰρ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον, εἰ μή που συνέστηκε παρὰ φύσιν, καὶ τὸ πρεσβύτερον καὶ τέλειον τοῦ νεωτέρου καὶ ἀτέλους (*Polit.*, I, 5, 1259, b, 1-4). La femme a une volonté, mais subordonnée à celle de l'homme ; l'esclave n'en a pas ; l'enfant n'en a qu'une incomplète : Ὁ μὲν γὰρ δοῦλος ὅλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικὸν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μὲν, ἀλλ' ἄκυρον, ὁ δὲ παῖς ἔχει μὲν, ἀλλ' ἀτελές (*Polit.*, I, 5, 1260, a, 12-4). La femme ne saurait donc avoir mêmes vertus que l'homme. A propos de la femme et de l'enfant, Arist. se demande : Πότερα καὶ τούτων εἰσὶν ἀρεταί, καὶ δεῖ τὴν γυναῖκα σώφρονα εἶναι καὶ ἀνδρείαν καὶ δικαίαν, καὶ παῖς ἐστι καὶ ἀκόλαστος καὶ σώφρων, ἢ οὔ ; καὶ καθόλου δὴ τοῦτ' ἔστιν ἐπισκεπτέον περὶ ἀρχομένου φύσει καὶ ἄρχοντος, πότερον ἡ αὐτὴ ἀρετὴ ἢ ἑτέρα. Εἰ μὲν γὰρ δεῖ ἀμφοτέρους μετέχειν καλοκἀγαθίας, διὰ τί τὸν μὲν ἄρχειν δέοι ἂν, τὸν δὲ ἄρχεσθαι καθάπαξ ; (*Polit.*, I, 5, 1259, b, 30-7). — Ὅλως : v. IV, 1, n. — Φαῦλον : selon Arist. l'esclave est né pour obéir : Τὸ μὲν γὰρ δυνάμενον τῇ διανοίᾳ προορᾶν ἄρχον φύσει καὶ δεσπόζον, τὸ δὲ δυνάμενον ταῦτα τῷ σώματι ποιεῖν ἀρχόμενον φύσει καὶ δοῦλον (*Polit.*, I, 1, 1252, a, 31-4). Ailleurs il dit : Καὶ εὐθὺς ἐκ γενετῆς ἔνια διέστηκε τὰ μὲν ἐπὶ τὸ ἄρχεσθαι, τὰ δ' ἐπὶ τὸ ἄρχειν (*Polit.*, I, 2, 1254, a, 23-4). Il se demande si l'esclave, qu'il considère comme un instru-

comme aussi un esclave, bien que la femme soit moins bonne que l'homme, et l'esclave en général mauvais. Le deuxième point est la convenance. En effet, la bravoure est un caractère, mais il n'est pas dans le caractère de la femme d'être brave ou redoutable. Le troisième point est la ressemblance : car cela est autre chose que de représenter le caractère bon et convenable, comme il a été dit. Le quatrième point est l'égalité ; car, même si le personnage imité est inégal et a pour caractère l'inégalité, il faut qu'il soit également inégal. 2. Il y a un exemple de caractère méchant sans nécessité : Ménélas dans *Oreste* ; de caractère disconvenant et malséant : la lamentation d'Ulysse dans *Scylla* et la tirade de *Mélanippe ;* ... de caractère inégal : *Iphigénie à Aulis ;* en effet, l'Iphigénie suppliante du début ne ressemble pas à ce qu'elle sera dans la suite. 3. Il faut aussi dans les caractères, comme dans la composition de la fable, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable, en sorte qu'il soit ou nécessaire ou vraisemblable qu'un homme tel dise ou fasse des choses telles, qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que ceci vienne après cela...

De l'emploi des machines au dénouement

4. Il est donc évident que les dénouements aussi doivent résulter de la fable même, et non d'une machine, comme dans *Médée* ou la proposition de rembarquement dans l'*Iliade.* Mais il faut se servir d'une machine pour ce qui est en dehors du drame, ou ce qui, étant arrivé auparavant, ne peut être connu d'un homme, ou ce qui, devant survenir après, doit être prédit ou annoncé, car nous admettons que les dieux voient tout. Mais il ne doit y avoir

---

ment vivant, peut avoir des vertus : Πρῶτον μὲν οὖν περὶ δούλων ἀπορήσειεν ἄν τις, πότερόν ἐστιν ἀρετή τις δούλου παρὰ τὰς ὀργανικὰς καὶ διακονικὰς ἄλλη τιμιωτέρα τούτων, οἷον σωφροσύνη καὶ ἀνδρία καὶ δικαιοσύνη καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων ἕξεων, ἢ οὐκ ἔστιν οὐδεμία παρὰ τὰς σωματικὰς ὑπηρεσίας (ἔχει γὰρ ἀπορίαν ἀμφοτέρως· εἴτε γὰρ ἔστιν, τί διοίσουσι τῶν ἐλευθέρων ; εἴτε μὴ ἔστιν, ὄντων ἀνθρώπων καὶ λόγου κοινωνούντων ἄτοπον) (*Polit.*, I, 5, 1259, b, 22-8). — Τὰ ἁρμόττοντα : sous-entendez ἤθη. — Ἔστιν... τὸ ἦθος : le caractère peut être...

2. Μελανίππης : dans *Mélanippe la sage*, tragédie perdue d'Euripide. — Ῥῆσις : après ce mot il y a une lacune ou une omission d'Arist. Il n'y a pas d'exemple du troisième cas : τὸ ὅμοιον. — Ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένια : tragédie d'Euripide.

4. Φανερὸν οὖν ... Σοφοκλέους : ce développement, qui interrompt la suite des

Ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους...

5. Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων <ἢ καθ'> ἡμᾶς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητήν, μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

6. Ταῦτα δὴ διατηρεῖν καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις, εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

XVI, 1. Ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη δὲ ἀναγνωρίσεως πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ᾗ πλείστῃ χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον « λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς », ἢ ἀστέρας οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. Ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ

---

idées, n'est pas à sa place. — Ἄλογον : cette phrase est encore régie par δεῖ, d'où μηδέν.

5. Ἐπιεικεῖς : v. XIII, 1, n. Après ce mot, il y a anacoluthe : on attendrait ἢ σκληροτάτους. — Παράδειγμα : anacoluthe. — Ἀγάθων : dans sa tragédie d'*Achille*. — Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος, à savoir : ἐποίησαν.

6. Διατηρεῖν, régi par δεῖ, dont l'idée domine tout le développement. — Ποιητικῇ : v. I, 1, n. — Ἐκδεδομένοις λόγοις : v. *Introduction* (*Du plan de la Poétique*, n. 3).

XVI, 1. Πρότερον : v. XI, 2. — Λόγχην, à l'acc., parce qu'Arist. cite les paroles mêmes du poète; ἀστέρας, également à l'acc., par attraction. — Γηγενεῖς : il s'agit peut-être ici des Σπαρτοί, nés des dents du dragon, semées par Cadmos. On ne sait de quelle tragédie sont tirés ces mots. — Κάρκινος, à savoir ἐποίησεν. — Ἐπίκτητα : proprement acquis, par suite accidentels. Ce mot est de même opposé à σύμφυτα, *Naissance des animaux*, I, 17, 721, b, 29-30 : οὐ γὰρ μόνον τὰ σύμφυτα προσεοικότες γίνονται τοῖς γονεῦσιν οἱ παῖδες, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπίκτητα. — Τυροῖ : tragédie

dans l'action rien de contraire à la raison ; cela doit être en dehors de la tragédie, comme dans l'*Œdipe* de Sophocle.

Des caractères

5. Puisque la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut faire comme les bons peintres de portraits. Ceux-ci, en effet, tout en reproduisant la forme propre à chaque figure et faisant des images ressemblantes, embellissent pourtant leurs modèles ; ainsi le poète, imitant des hommes colères ou des hommes insouciants, ou d'autres caractères du même genre, doit en faire des types d'équité ; c'est ainsi qu'Agathon et Homère ont fait de leur Achille un modèle d'inflexibilité.

6. Cest là ce qu'il faut observer, ainsi que ce qui convient aux sentiments que doit exciter la poésie, car, à cet égard, l'on peut se tromper souvent ; mais il en a été parlé suffisamment dans les traités déjà publiés.

De la reconnaissance

XVI, 1. Nous avons dit plus haut ce qu'est la reconnaissance. Il y en a plusieurs genres : la première, celle qui exige le moins d'art, et qu'on emploie le plus souvent, faute de mieux, se fait par les signes extérieurs. Parmi ceux-ci, les uns sont naturels, comme « la lance dont les hommes nés de la terre portent la marque », ou les étoiles, dans le *Thyeste* de Carcinos ; les autres sont accidentels ; parmi ces derniers, les uns sont sur le corps, comme les cicatrices ; les autres en sont distincts, comme les colliers, ou, par exemple, dans la *Tyro*, la corbeille. On peut, d'ailleurs, s'en servir plus ou moins bien ; ainsi Ulysse est reconnu au moyen de sa cicatrice, mais il ne l'est pas de la même façon par sa nourrice et par les porchers. Les reconnaissances, qui se font par des signes sont celles qui exigent le moins d'art, ainsi que toutes celles du même genre ; mais celles qui résultent d'une péripétie, comme

---

perdue de Sophocle. — Διὰ τῆς σκάφης : suppléez ἡ ἀναγνώρισις γίγνεται. Σκάφης : corbeille dans laquelle on exposait les enfants. — Πίστεως : au sens concret : ce

αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. 2. Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι, οἷον Ὀρέστη ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διό τι ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν· ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ « ἡ τῆς κερκίδος φωνή ». 3. Τρίτη δὲ ἡ διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους· ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν· καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ· ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. 4. Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐδεὶς, ἀλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης· οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Καὶ ἡ Πολυείδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι, ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. Καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. 5. Ἔστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· ὃ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι, ὃ οὐχ ἑωράκει, τὸ δὲ, ὡς δὴ ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου, ποιῆσαι παραλογισμόν. 6. Πασῶν

---

qui sert à faire croire; même sens que plus haut σημεῖον. — Νίπτροις : au XIX[e] chant de l'*Odyssée*.

2. Ἄτεχνοι, parce qu'elles ne sont pas plus que les précédentes tirées de la donnée de la tragédie. — Ἰφιγενείᾳ : v. XI, 4, n. — Ἀνεγνώρισεν : v. XI, 4, n. — Ἐκείνη, sujet de ἀναγνωρίζει, sous-entendu. — Αὐτός s'oppose à διὰ τῆς ἐπιστολῆς : l'envoi de la lettre a suffi à faire reconnaître Iphigénie ; il faut qu'Oreste parle pour être reconnu : la reconnaissance ne résulte pas de ses actes. — Οὐχ ὁ μῦθος : non ce que veut la fable. Arist. expliquera XVII, 3, comment la reconnaissance doit être tirée de la donnée générale de la tragédie. — Εἰρημένης : v. § 1. — Ἔνια : les σημεῖα, dont il a été parlé au § 1. — Κερκίδος φωνή : peut-être parce que Philomèle avait dénoncé à Procné l'attentat de Térée en brodant des lettres sur un péplos, qu'elle lui avait envoyé.

3. Ἀλκίνου ἀπολόγῳ : le récit qu'Ulysse fait à Alcinoos. — Ἀκούων, ἐδάκρυσεν : sujet sous-entendu Ὀδυσσεύς. — Ἀνεγνωρίσθησαν, a pour sujets le personnage des *Cypriens*, auquel Arist. fait allusion, et Ὀδυσσεύς.

4. Συλλογισμοῦ : ce mot ne signifie pas ici *syllogisme*, mais raisonnement, ou pour être plus exact, rapprochement. Cf. *Rhétor.*, I, 11, 1371, b, 9 (cité IV, 2, n.). Συλλογίζεσθαι, plus bas et IV, 2, a également le sens de raisonner, rapprocher. — Ἡ Πολυείδου, à savoir ἀναγνώρισις.

dans le récit du *Bain*, sont meilleures. 2. Les secondes sont de l'invention du poète; aussi sont-elles sans art; c'est ainsi que, dans l'*Iphigénie*, Oreste se fait reconnaître; sa sœur s'est fait reconnaître par la lettre; quant à lui, il se fait reconnaître en disant ce que lui fait dire le poète, et non ce qui résulterait de la fable. C'est à peu près le défaut signalé plus haut; car le personnage pouvait tout aussi bien porter des signes sur lui. Il en est ainsi, dans le *Térée* de Sophocle, de « la voix de la navette ». 3. La troisième forme est celle des reconnaissances qui se font par le souvenir, quand on comprend, en voyant quelque chose; telle est la reconnaissance des *Cypriens* de Dicéogène; en voyant la peinture, le personnage se met à pleurer; de même encore dans le récit d'Ulysse à Alcinoos; en entendant le cithariste, Ulysse se souvient et pleure; c'est ainsi que ces deux personnages sont reconnus. 4. La quatrième forme est celle des reconnaissances qui se font par un raisonnement, comme dans les *Choéphores*. Electre raisonne ainsi : il est venu quelqu'un qui me ressemble; or, il n'y a qu'Oreste qui me ressemble; c'est donc lui qui est venu. Telle est la forme de reconnaissance dont Polyeidos le sophiste se sert pour son *Iphigénie* : il est vraisemblable qu'Oreste fasse ce rapprochement : ma sœur a été sacrifiée; je vais être sacrifié à mon tour. De même dans le *Tydée* de Théodecte, le personnage remarque que, venu pour trouver un fils, c'est lui qui est tué. De même encore dans les *Fils de Phinée*, les femmes, en voyant le lieu, remarquent que leur destinée était de mourir là, car c'est là qu'elles avaient été exposées. 5. Il y a un genre de reconnaissance, qui se complique d'un faux raisonnement des spectateurs, par exemple, dans l'*Ulysse porteur d'un faux message* : le personnage dit qu'il reconnaîtra l'arc, qu'il n'a jamais vu, et les spectateurs, croyant que la reconnaissance se fera par là, font un faux raisonnement. 6. De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte

---

5. Θεάτρου : v. XIII, 5, n. — Ὃ μέν désigne l'un des personnages de la tragédie. — Τὸ δέ : à savoir τὸ θέατρον, les spectateurs. — Δή, qui, d'ailleurs, est une correction, est ainsi employé après ὡς dans une proposition au participe, *Ethique*, VIII, 13, 1163, a, 3. — Ἀναγνωριοῦντος : v. IX, 4, n. — Ποιῆσαι : suppléez un verbe comme συμβαίνει.

δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον [ὁ] ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ δεραίων. Δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

XVII, 1. Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον (οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία· σημεῖον δὲ τούτου ὅ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν), ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον. 2. Πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἳ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοῦς

---

6. Ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων. Cf. X, 1. — Ἐκπλήξεως : la surprise causée par la reconnaissance et la péripétie. — Ἰφιγενείᾳ, v. XI, 4, n. Il s'agit ici de la reconnaissance d'Iphigénie par son frère; Arist. a, en effet, critiqué au § 2 la reconnaissance d'Oreste par sa sœur. — Βούλεσθαι, sujet sous-entendu : τὴν Ἰφιγένειαν. — Ἐπιθεῖναι γράμματα : confier une lettre. — Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι, sous-entendu εἰσί. — Πεποιημένων : inventés par le poète.

XVII, 1. Τῇ λέξει ... τὰ ὑπεναντία : Le passage suivant de la *Rhétor.* peut aider à fixer le sens de cette phrase : Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστιν, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτε ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ἐν ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες, ἢ ὡς μέλλον, ἢ ὡς γεγονός (II, 8, 1386, a, 29-35). — Λέξει : ce mot a été défini VI, 3 et 9. Cf. XIX, 4-XXII. — Πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον : se mettant devant les yeux. Le sens de cette locution sera rendu manifeste par la comparaison avec ce passage du Περὶ ἐνυπνίων : Ἐν τοῖς ὕπνοις παρὰ τὰ φαντάσματα ἐνίοτε ἄλλα ἐννοοῦμεν. Φανείη δ' ἄν τῳ τοῦτο, εἴ τις προσέχοι τὸν νοῦν καὶ πειρῷτο μνημονεύειν ἀναστάς. Ἤδη δέ τινες καὶ ἑωράκασιν ἐνύπνια τοιαῦτα, οἷον οἱ δοκοῦντες κατὰ τὸ μνημονικὸν παράγγελμα τίθεσθαι τὰ προβαλλόμενα· συμβαίνει γὰρ αὐτοῖς πολλάκις ἄλλο τι παρὰ τὸ ἐνύπνιον τίθεσθαι πρὸ ὀμμάτων εἰς τὸν τόπον φάντασμα. Ὥστε δῆλον ὅτι οὔτε ἐνύπνιον πᾶν τὸ ἐν ὕπνῳ φάντασμα, καὶ ὅτι ὃ ἐννοοῦμεν τῇ δόξῃ δοξάζομεν (I, 458, b, 17-25). Cf. encore Περὶ ψυχῆς, III, 3, 427, b, 16-20 : Ὅτι δ' οὐκ ἔστιν ἡ αὐτὴ νόησις καὶ ὑπόληψις, φανερόν. Τοῦτο μὲν γὰρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἐστιν, ὅταν βουλώμεθα (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες), δοξάζειν δ' οὐκ ἐφ' ἡμῖν. — Τὰ ὑπεναντία : les choses qui ne se concilient pas. Cf. Περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς, I, 7, 15-8 : Τὰ μὲν οὖν λεγόμενα ταῦτ' ἔστιν, ἐοίκασι δὲ οἱ τοῦτον τὸν τρόπον λέγοντες ὑπεναντία φαίνεσθαι λέγειν. Αἴτιον δὲ τῆς ἐναντιολογίας ὅτι δέον ὅλον τι θεωρῆσαι μέρος τι τυγχάνουσι λέγοντες ἑκάτεροι. — Ὅσα δὲ δυνατόν, à savoir συναπεργάζεσθαι. — Τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον : v. I, 3, n. et le passage de la *Rhétor.* cité plus haut.

de l'action même, et qui produit la surprise par des moyens vraisemblables, comme dans l'*Œdipe* de Sophocle et l'*Iphigénie;* en effet, il était vraisemblable que celle-ci voulût faire porter une lettre. Seules les reconnaissances de ce genre se passent de signes et de colliers imaginés par le poète. En second lieu viennent les reconnaissances qui se font par un raisonnement.

Comment le poète doit s'y prendre pour composer

XVII, 1. Il faut, en composant et écrivant la fable, se mettre autant que possible les faits devant les yeux; en voyant toutes les choses aussi clairement que s'il en était témoin, le poète trouvera ce qui convient et ne laissera guère passer de choses contradictoires. Il y en a une preuve dans ce que l'on reprochait à Carcinos : Amphiaraos sortait du temple sans que le spectateur le vît et s'en aperçût; à la scène la pièce tomba, parce que les spectateurs furent choqués de ce défaut. Il faut aussi autant que possible mimer les rôles. 3. Ceux qui ressentent une passion sont les plus propres à persuader, en vertu de la ressemblance naturelle qu'il y en a entre les hommes : celui qui est vraiment agité agite; celui qui est vraiment irrité irrite. Aussi la poésie demande-t-elle une nature impressionnable et

---

2. Πιθανώτατοι. Cf. Horace, *ad Pisones*, 101-8 :

« Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus : si vis me flere dolendum est
Primum ipsi tibi : tum tua me infortunia lædent »...

et Boileau, *Art poétique*, III, 15-6 :

« Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue ».

— Τῆς αὐτῆς φύσεως : Plusieurs éditeurs ont corrigé : αὐτῆς τῆς φύσεως. Mais la leçon du manuscrit est bien celle qu'exige le sens. Arist. veut dire : comme les hommes ont *la même nature*, ils peuvent être émus des mêmes passions; c'est ainsi qu'en voyant un homme irrité, nous nous irritons — Χαλεπαίνει, au sens actif. — 'Αληθινώτατα qualifie les deux participes χειμαζόμενος et ὀργιζόμενος. — Εὐφυοῦς, ardent, qui se laisse échauffer par la passion, par suite impressionnable. Dans la *Rhétor.*, cet adjectif est opposé à στάσιμος : 'Εξίσταται δὲ τὰ μὲν εὐφυᾶ γένη εἰς μανικώτερα ἤθη, οἷον οἱ ἀπ' 'Αλκιβιάδου καὶ οἱ ἀπὸ Διονυσίου τοῦ προτέρου, τὰ δὲ στάσιμα εἰς ἀβελτερίαν καὶ νωθρότητα, οἷον οἱ ἀπὸ Κίμωνος καὶ Περικλέους καὶ Σωκράτους (II, 15, 1390, b, 28-31). Dans les *Problèmes*, il est dit que l'εὐφυία a sa cause dans l'abondance et la chaleur de la bile : ῞Οσοις μὲν πολλὴ καὶ ψυχρὰ ἐνυπάρχει, νωθροὶ καὶ μωροί, ὅσοις δὲ λίαν πολλὴ καὶ θερμή, μανικοὶ καὶ εὐφυεῖς καὶ ἐρωτικοὶ καὶ εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας, ἔνιοι δὲ καὶ λάλοι μᾶλλον (XXX, 1, 954, a, 30-4). Autre confirmation dans les 'Ηθικὰ μεγάλα, qui ne sont point l'œuvre d'Arist., mais dont nous pouvons invo-

ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἳ μὲν εὔπλαστοι, οἳ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

3. Τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας (τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τίνα αἰτίαν] ἐλθεῖν ἐκεῖ ἔξω τοῦ καθόλου, καὶ ἐφ' ὅτι δὲ [ἔξω τοῦ μύθου]), ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν (εἶθ' ὡς Εὐριπίδης, εἶθ' ὡς Πολύειδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφήν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι), καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. 4. Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν, ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως. 5. Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσείας <οὐ> μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ θεοῦ καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων, ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν

---

quer ici le témoignage : les adjectifs θερμοὶ καὶ εὐφυεῖς y sont opposés à ψυχροὶ καὶ μελαγχολικοί (II, 6, 1203, a, 36-b, 1). — Ποιητική : v. I, 1, n. — Μανικοῦ ne signifie pas fou, mais exalté. On le voit par celui des *Problèmes*, dans lequel Arist. oppose les effets contraires du vin : Διὰ τί ὁ οἶνος καὶ τετυφωμένους ποιεῖ καὶ μανικούς; ἐναντία γὰρ ἡ διάθεσις· ὃ μὲν γὰρ μᾶλλον ἤδη ἐν κινήσει, ὃ δὲ ἧττον... Καὶ ὁ οἶνος (ὑγρὸς γάρ ἐστι τὴν φύσιν) τοὺς μὲν βραδυτέρους ἐπιτείνει καὶ θάττους ποιεῖ, τοὺς δέ θάττους ἐκλύει... Ὥσπερ γὰρ τὸ λουτρὸν τοὺς μὲν συνδεδεμένους τὸ σῶμα καὶ σκληροὺς εὐκινήτους ποιεῖ, τοὺς δὲ εὐκινήτους καὶ ὑγροὺς ἐκλύει, οὕτως ὁ οἶνος, ὥσπερ λούων τὰ ἐντὸς, ἀπεργάζεται τοῦτο (III, 16, 873, a, 23-36). — Οἳ μέν, à savoir οἱ εὐφυεῖς; οἳ δέ, à savoir οἱ μανικοί. — Εὔπλαστοι, proprement malléables; ici, prompts à s'émouvoir.

3. Τέ : cette particule ne se rattache pas au *καί* qui suit, mais sert à relier la phrase à ce qui précède; elle signifie de plus, en outre. Cf. même acception XXIV, 7. — Λόγους. Cf. § 5 τῆς Ὀδυσσείας ὁ λόγος et V, 3, n. : l'argument, le sujet de la tragédie. — Καὶ τοὺς πεποιημένους : même ceux qui sont tout faits. Arist. désigne par là les sujets transmis par la tradition. — Αὐτόν : le poète. — Ποιοῦντα : en composant. — Ἐκτίθεσθαι : abstraire ce qui est essentiel de ce qui est accessoire, pour s'en faire une idée générale (καθόλου). — Οὕτως, se rapportant à ce qui précède : en raison de cette idée générale. — Ἐπεισοδιοῦν : le mot

exaltée. Ceux qui sont impressionnables sont prompts à s'émouvoir; ceux qui sont exaltés, à s'enthousiasmer.

3. En composant une tragédie, le poète lui-même doit se faire de son sujet, même s'il lui est donné tout fait, une idée générale; puis, d'après cette idée, introduire les épisodes et développer. Je dis qu'on peut se faire de la façon suivante une idée générale d'une tragédie, par exemple de l'*Iphigénie* : une jeune fille qui allait être sacrifiée, ayant été dérobée aux regards des sacrificateurs, puis transportée dans un autre pays, où c'était l'usage de sacrifier les étrangers à la déesse, c'est à elle qu'est attribué ce sacerdoce. Or, quelque temps après, le frère de la prêtresse vient dans le pays (l'ordre qu'il a reçu du dieu est en dehors de la définition générale, ainsi que la raison qui l'amène); il arrive donc, est pris, et, sur le point d'être sacrifié, se fait reconnaître (soit comme l'a imaginé Euripide, soit comme nous le montre Polyeidos, disant, comme il est vraisemblable : ma sœur ne devait donc pas être seule sacrifiée, je devais l'être moi aussi), et par là est sauvé. 4. Ensuite, il faut mettre les noms et introduire les épisodes, faisant en sorte que les épisodes soient appropriés au sujet, comme, dans *Oreste*, la folie qui le fait prendre et la purification qui le sauve. 5. Dans les drames, les épisodes sont courts; dans l'épopée, ils peuvent être plus longs. Le sujet de l'*Odyssée* se réduit à peu de choses; un homme est absent de son pays depuis beaucoup d'années, toujours guetté par la haine du dieu, et ne peut compter que sur lui-même; l'état de sa maison est tel, que ses biens sont dissipés

---

ἐπεισόδιον, dont l'idée est impliquée dans ce verbe, n'a pas le sens particulier défini c. XII. C'est ce qui n'est pas compris dans la définition générale du sujet. V. § 5, τὰ ἐπεισόδια opposé à ἴδιον. — Ἔσχε, sujet κόρη : il y a anacoluthe. — Ἐφ' ὅ τι δέ, à savoir ἦλθε. — Ἔξω τοῦ καθόλου : en dehors de la définition générale. — Ἀνέγνωρισεν : v. XI, 4, n. — Ἐντεῦθεν, c'est-à-dire ἐκ τοῦ ἀναγνωρίσαι.

4. Ὑποθέντα, au sens propre de mettre dessous; le poète fait pour ainsi dire reposer cette donnée générale sur des noms propres (τὰ ὀνόματα), et, par suite, sur des faits particuliers. — Ἐπεισοδιοῦν : v. § 3, n. — Ὅπως δέ : ellipse : et il faut faire en sorte que... — Οἰκεῖα : appropriés au sujet. — Ἡ σωτηρία : la phrase n'est pas symétrique; on attendrait : ἡ κάθαρσις δι' ἧς ἐσώθη.

5. Δράμασιν, ἐποποιία. Cf. XVIII, 5. — Ἐποποιία, au sens d'épopée. — Λόγος : sur le sens de ce mot, v. § 3, n. — Τῶν οἴκοι : au neutre : l'état de sa maison.

ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτὸς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

XVIII, 1. Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις. Τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. Λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους, ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν <συμβαίνει ἢ εἰς δυστυχίαν>, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δὴ <δήλωσις, λύσις δ' ἡ> ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

2. Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη, ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, <ἡ δὲ ἁπλῆ>, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς. Τὸ δὲ θαυμαστὸν, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου... 3. Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι

— Αὐτὸς δέ : anacoluthe. — Ἀναγνωρίσας τινας : v. XI, 4, n. — Ἴδιον : appartenant en propre au sujet, réduit à ses traits essentiels (τὸ καθόλου).

XVIII, 1. Τὰ μὲν ἔξωθεν... τῶν ἔσωθεν. Arist. dit que le nœud va du commencement de l'action (τὴν ἀπ' ἀρχῆς) au dénouement Τῶν ἔξωθεν ne peut donc s'entendre des événements antérieurs à l'action. Arist. désigne par là les événements imprévus, en dehors de l'enchaînement des faits qui constituent l'action (τὰ ἔσωθεν). Telle est, par exemple, dans l'*Œdipe roi,* l'arrivée du messager de Corinthe. Plus bas τὰ προπεπραγμένα ne signifie pas les événements antérieurs à l'action, mais les événements qui précèdent τὴν τοῦ παιδίου λῆψιν. — Πολλάκις porte sur les deux termes τὰ μὲν ἔξωθεν et ἔνια τῶν ἔσωθεν. — Δέσιν... τήν, et, plus bas, λύσιν... τήν : attraction.

2. Τραγῳδίας... τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. Ce développement, qui interrompt la liaison des idées, ne semble pas à sa place. Les §§ 5 et 6 se relient au § 1. Peut-être faudrait-il transporter le § 2 après le § 6. Viendrait ensuite le § 5. — Εἴδη τέσσαρα, cf. XXIV, 1. — Ἐλέχθη : v. c. XI. — Πεπλεγμένη : v. X, 1. — Τὸ ὅλον : v. VII, 2. — Περιπέτεια, ἀναγνώρισις : v. c. XI. — Ἡ ἁπλῆ : v. X, 1 et XXIV, 1. — Παθητική : qui comprend le πάθος, défini XI, 5. — Οἱ Αἴαντες : entr'autres l'*Ajax* de Sophocle. — Ἰξίονες : une tragédie d'Eschyle avait ce titre. — Τὸ θαυμαστόν : le merveilleux, qui doit avoir sa place dans la tragédie (XXIV, 5), et qu'il ne faut pas confondre avec le monstrueux, τὸ τερατῶδες, défini XIV,

par des prétendants et que la vie de son fils est menacée; il arrive, après avoir été battu par la tempête, se fait reconnaître de quelques personnes, attaque les prétendants, se sauve lui-même et met à mort ses ennemis. Voilà ce qui appartient en propre au sujet; quant au reste, ce sont des épisodes.

Du nœud et du dénouement

XVIII, 1. Dans toute tragédie, il y a une partie qui est le nœud; une autre le dénouement. Souvent le nœud est formé tout ensemble par les événements qui ne sont pas compris dans l'enchaînement des faits et par quelques-uns de ceux qui font partie de cet enchaînement; le reste est le dénouement. J'appelle nœud ce qui va du commencement à cette dernière partie, à partir de laquelle se fait le changement du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur; le dénouement est ce qui a lieu depuis le commencement de ce changement jusqu'à la fin. Ainsi dans le *Lyncée* de Théodecte, le nœud est formé de ce qui précède la prise du jeune enfant, de cette prise et de la découverte de ces crimes, le dénouement va depuis l'accusation de meurtre jusqu'à la fin.

Des quatre genres de tragédie

2. Il y a quatre genres de tragédie : nous avons dit, en effet, qu'il y a quatre genres de fables. La première est l'implexe, celle dans laquelle l'action entière est formée par la péripétie et la reconnaissance; la seconde, la simple; la troisième, la pathétique : tels sont les *Ajax* et les *Ixions*; la quatrième, l'éthique, comme les *Femmes de Phthie* et le *Pélée*; le merveilleux peut trouver place dans ces divers genres de tragédie, comme dans les *Filles de Phorcos* et le *Prométhée*, ainsi que dans toutes les tragédies dont l'action se passe chez Hadès. 3. Le poète doit s'efforcer d'avoir, sinon toutes les qualités, au moins les plus importantes et

---

2, n. Ce n'est pas là un nouveau genre de tragédie. La tragédie peut être merveilleuse, qu'elle soit simple, implexe, pathétique ou éthique. Cette phrase a été altérée ou mutilée. — Φορκίδες καὶ Προμηθεύς : tragédies d'Eschyle.

3. Ἅπαντα, à savoir : τὰ μέρη : toutes les qualités. — Πειρᾶσθαι, sujet sous-

ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

4. Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ, τοῦτο δὲ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι...

5. Χρὴ δὲ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν. Ἐποποιικὸν δὲ λέγω [δὲ] τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Σημεῖον δέ· ὅσοι Πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, Νιόϐην καὶ μὴ ὥσπερ Αἴσχυλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται· ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

6... ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον· ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας <δὲ> ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ. Ἔστιν δὲ τοῦτο εἰκὸς, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

---

entendu τὸν ποιητήν. — Συκοφαντοῦσιν : sujet indéterminé. — Καθ' ἕκαστον μέρος : chacun dans chaque partie. — Ἕκαστον... ὑπερβάλλειν : entendez : on exige (le sujet de ἀξιοῦσι est indéterminé) qu'un seul poète (τὸν ἕνα) dépasse, dans tous les genres à la fois, chacun (ἕκαστον) de ceux qui excellent dans un genre particulier (τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ). Ὑπερβάλλειν est construit avec l'accusatif de la personne et le génitif de la chose.

4. Τοῦτο δέ, entendez τοῦτο δὲ λέγειν δίκαιόν ἐστιν. Τοῦτο se rapporte à ce qui suit. Après la proposition ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις, suppléez εἰσὶν αἱ αὐταί. — Πλοκή rapproché de λύσις (cf. plus bas πλέξαντες opposé à λύουσι), doit s'entendre du nœud (δέσις). — Ἄμφω, accusatif de manière : dans les deux choses.

5. Πολλάκις : v. V, 4 et VIII. — Καί : aussi. — Ποιοῖ : faisait une tragédie de... — Ἐκεῖ, à savoir ἐν τῇ ἐποποιίᾳ. — Τὸ πρέπον μέγεθος : v. VII, 2-4. — Τὴν ὑπόληψιν : l'attente des spectateurs (ἃ ὑπολαμβάνει τὸ θέατρον). — Ἀποβαίνει : sujet τὸ πολύμυθον. — Πέρσιν Ἰλίου : le Milésien Arctinos avait fait sous ce titre un poème épique en deux chants. Iophon, le fils de Sophocle, avait fait un drame sur le même sujet. — Εὐριπίδης : par exemple dans *Hécube* et *les Troyennes*. — Νιόϐην : suppléez ὅλην. — Ὥσπερ Αἴσχυλος, à savoir κατὰ μέρος. Il nous reste des fragments d'une *Niobé* d'Eschyle; mais, d'après ce que dit ici Arist., il devait avoir composé plusieurs tragédies sur la même légende.

6. Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις... παρὰ τὸ εἰκός. On ne voit pas à quoi se rattache

d'en avoir le plus possible, maintenant surtout qu'on chicane les poètes; comme il y en a eu de bons dans chaque genre, l'on veut qu'un seul dépasse dans tous les genres à la fois ceux qui excèllent dans un genre particulier.

Du nœud et du dénouement

4. Il est juste de dire que deux tragédies diffèrent ou se ressemblent, non pas, peut-être, parce qu'elles ont même fable, mais parce qu'elles ont même nœud et même dénouement. Beaucoup ont bien noué l'action, qui la dénouent mal. Or, il faut toujours se faire applaudir pour l'une et l'autre partie.

La tragédie ne doit pas être composée comme une épopée

5. Il faut aussi, comme on l'a dit souvent, se souvenir de ne point faire de la tragédie une composition épique. J'appelle épique ce qui comprend plusieurs fables, comme si l'on voulait mettre en action toute la fable de l'*Iliade*. Dans l'épopée, la longueur du poème permet de donner aux parties une étendue convenable, mais, dans les drames, on s'écarte beaucoup de ce que les spectateurs attendent. En voici une preuve : ceux qui ont mis en action toute l'histoire du sac d'Ilios, au lieu de l'y mettre par parties, comme Euripide; ceux qui ont mis en action toute l'histoire de Niobé, au lieu de faire comme Eschyle, tombent ou ne réussissent pas dans le concours; c'est en effet, pour cette seule raison qu'Agathon est tombé.

6. ... Mais dans les péripéties et les actions simples, il est admirable combien ils atteignent leur but. Car c'est là ce qui excite les passions tragiques et le sentiment d'humanité. C'est ce qui arrive quand un homme habile, mais méchant, est trompé, comme Sisyphe; quand un homme courageux, mais injuste, est vaincu. Cela même est vraisemblable, comme le dit Agathon; car il est vraisemblable qu'il arrive beaucoup de choses même contre la vraisemblance.

---

et fait suite ce développement, qui n'est pas à sa place. — Στοχάζονται : sujet indéterminé (οἱ ποιηταί). — Τραγικόν : qui émeut les passions tragiques, la pitié et la crainte, v. XIII, 1-3 et *Introduction* (*De la tragédie*, § VIII). — Φιλάνθρωπον : qui émeut le sentiment d'humanité, v. XVIII, 1-3 et *Introduction* (*De la tragédie*, § VIII). — Σοφός, dans le sens d'habile. — Καί : même.

7. Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν; Διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. Καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

XIX, 1. Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἤδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. 2. Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα. 3. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι,

---

7. Τοῖς λοιποῖς, à savoir ποιηταῖς. — Ἄιδουσιν (cf. plus bas ᾄδειν) : ils font chanter. — Ῥῆσιν : cf. XV, 2 : une tirade, un couplet.

XIX, 1. Λέξεως καὶ διανοίας : v. VI, 3 et 9. — Τοῖς περὶ ῥητορικῆς, à savoir τέχνης (cf. I, 1, n.) : les livres sur l'art oratoire : Arist. parle ici de sa *Rhétorique*. Il en définit ainsi l'objet : Ἔστω δὴ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν. Τοῦτο γὰρ οὐδεμιᾶς ἑτέρας ἐστὶ τέχνης ἔργον· τῶν γὰρ ἄλλων ἑκάστη περὶ τὸ αὑτῇ ὑποκείμενόν ἐστιν διδασκαλικὴ καὶ πειστική, οἷον ἰατρικὴ περὶ ὑγιεινῶν καὶ νοσερῶν, καὶ γεωμετρία περὶ τὰ συμβεβηκότα πάθη τοῖς μεγέθεσι, καὶ ἀριθμητικὴ περὶ ἀριθμῶν, ὁμοίως δὲ καὶ αἱ λοιπαὶ τῶν τεχνῶν καὶ ἐπιστημῶν· ἡ δὲ ῥητορικὴ περὶ τοῦ δοθέντος ὡς εἰπεῖν δοκεῖ δύνασθαι θεωρεῖν τὸ πιθανόν, διὸ καί φαμεν αὐτὴν οὐ περί τι γένος ἴδιον ἀφωρισμένον ἔχειν τὸ τεχνικόν (I, 2, 1355, b, 25-34). — Μεθόδου : v. I, 1, n.

2. Ἀποδεικνύναι : dans la *Rhétor.* Arist., distingue deux sortes de preuves : les unes sont indépendantes de l'art; les autres en dépendent : Τῶν δὲ πίστεων αἱ μὲν ἄτεχνοί εἰσιν, αἱ δ' ἔντεχνοι. Ἄτεχνα δὲ λέγω ὅσα μὴ δι' ἡμῶν πεπόρισται, ἀλλὰ προϋπῆρχεν, οἷον μάρτυρες, βάσανοι, συγγραφαὶ καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἔντεχνα δὲ ὅσα διὰ τῆς μεθόδου καὶ δι' ἡμῶν κατασκευασθῆναι δυνατόν, ὥστε δεῖ τούτων τοῖς μὲν χρήσασθαι, τὰ δὲ εὑρεῖν. Les preuves qui dépendent de l'art sont : le caractère (τὰ ἤθη) de l'orateur; les passions (τὰ πάθη), qu'il excite dans l'âme de l'auditeur; enfin, la démonstration proprement dite (ἀπόδειξις) : Τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἴδη ἐστίν· αἳ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ἤθει τοῦ λέγοντος, αἳ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναί πως, αἳ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι (I, 2, 1355, b, 35-1356, a, 4). Les preuves ne sont pas les mêmes dans les trois genres oratoires, le délibératif, le judiciaire et le démonstratif, qui, n'ayant pas le même objet, n'emploient pas les mêmes moyens : ... ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τρία γένη τῶν λόγων τῶν ῥητορικῶν, συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν. Συμβουλῆς δὲ τὸ μὲν προτροπή, τὸ δὲ ἀποτροπή... Δίκης δὲ τὸ μὲν κατηγορία, τὸ δ' ἀπολογία... Ἐπιδεικτικοῦ δὲ τὸ μὲν ἔπαινος, τὸ δὲ ψόγος... Τέλος

Du chœur

7. Il faut considérer le chœur comme un acteur; il doit être une partie du tout et avoir sa part dans l'action, non pas comme l'entend Euripide, mais comme l'entend Sophocle. Pour les autres poètes ce que l'on chante appartient-il plus à la fable qu'à une autre tragédie? Aussi font-ils chanter des intermèdes, depuis qu'Agathon en a donné le premier exemple. Pourtant quelle différence y a-t-il entre faire chanter des intermèdes et introduire dans une tragédie une tirade ou tout un épisode d'une autre tragédie?

De la pensée

XIX, 1. Nous avons jusqu'à présent traité des autres parties; il nous reste à parler du discours et de la pensée. Ce qui concerne la pensée sera mieux à sa place dans les livres sur l'art oratoire, car cela appartient plutôt à cette étude. 2. A la pensée appartient tout ce qui doit être communiqué par le discours. Les parties consistent à prouver, réfuter, exciter les passions, comme la pitié, la crainte, la colère et autres du même genre, et aussi à faire paraître une chose grande ou petite. 3. Il est évident que, dans l'action dramatique, il faut se servir de ces parties et les tirer

---

δὲ ἑκάστοις τούτων ἕτερόν ἐστι, καὶ τρισὶν οὖσι τρία· τῷ μὲν συμβουλεύοντι τὸ συμφέρον καὶ βλαβερόν,.. τοῖς δὲ δικαζομένοις τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον,.. τοῖς δ' ἐπαινοῦσιν καὶ ψέγουσιν τὸ καλὸν καὶ τὸ αἰσχρόν (I, 3, 1358, b, 6-28). — Λύειν : ce mot est défini *Rhétor.*, II, 25, 1402, a, 31-7 : Ἔστιν δὲ λύειν ἢ ἀντισυλλογισάμενον ἢ ἔνστασιν ἐνεγκόντα. Τὸ μὲν οὖν ἀντισυλλογίζεσθαι δῆλον ὅτι ἐκ τῶν αὐτῶν τόπων ἐνδέχεται ποιεῖν· οἱ μὲν γὰρ συλλογισμοὶ ἐκ τῶν ἐνδόξων; δοκοῦντα δὲ πολλὰ ἐναντία ἀλλήλοις ἐστίν. Αἱ δ' ἐνστάσεις φέρονται, καθάπερ καὶ ἐν τοῖς τοπικοῖς, τετραχῶς· ἢ γὰρ ἐξ ἑαυτοῦ, ἢ ἐκ τοῦ ὁμοίου, ἢ ἐκ τοῦ ἐναντίου, ἢ ἐκ τῶν κεκριμένων. Dans le Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων, 18, 176, b, 29-30, la λύσις est ainsi définie : ἐστὶν ἡ μὲν ὀρθὴ λύσις ἐμφάνισις ψεύδους συλλογίσμου. — Πάθη : v. plus haut la note sur ἀποδεικνύναι. — Ἔλεον : v. *Rhétor.*, II, 8 (cf. *Introduction*, *De la tragédie*, § VIII). — Φόβον : v. *Rhétor.*, II, 5 (cf. *Introduction*, *De la tragédie*, § VIII). — Ὀργήν : v. *Rhétor.*, II, 2. — Μέγεθος καὶ μικρότητα. On voit par la *Rhétor.*, II, 26, 1403, a, 17-22, ce que signifient ces mots : Τὸ δ' αὔξειν καὶ μειοῦν οὐκ ἔστιν ἐνθυμήματος στοιχεῖον· τὸ γὰρ αὐτὸ λέγω στοιχεῖον καὶ τόπον· ἔστιν γὰρ στοιχεῖον καὶ τόπος, εἰς ὃ πολλὰ ἐνθυμήματα ἐμπίπτει. Τὸ δ' αὔξειν καὶ μειοῦν ἐστιν [ἐνθυμήματα] πρὸς τὸ δεῖξαι ὅτι μέγα ἢ μικρὸν, ὥσπερ καὶ ὅτι ἀγαθὸν ἢ κακὸν, ἢ δίκαιον ἢ ἄδικον καὶ τῶν ἄλλων ὁτιοῦν.

3. Ἰδεῶν : ce mot semble avoir ici à peu près le même sens que τόπος. Cf. *Rhétor. à Alexandre* (traité qui, d'ailleurs, n'est pas d'Arist.), 3, 1423,

ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ἤδη δι' αὐτὰ καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

4. Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. Τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν « Μῆνιν ἄειδε θεά »· τὸ γὰρ κελεῦσαί, φησιν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξίς ἐστιν. Διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα.

XX, 1. Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ἄρθρον, ὄνομα, ῥῆμα, πτῶσις, λόγος. Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστιν

---

a, 13-9 : Πάλιν δὲ ὁρισώμεθα καὶ περὶ πόσων καὶ περὶ ποίων καὶ τίνων ἔν τε τοῖς βουλευτηρίοις καὶ ταῖς ἐκκλησίαις συμβουλεύσομεν· ἂν γὰρ τούτων ἕκαστα σαφῶς ἐπιστώμεθα, τοὺς μὲν ἰδίους λόγους αὐτὰ τὰ πράγματα καθ' ἑκάστην ἡμῖν συμβουλίαν παραδώσει, τὰς δὲ κοινὰς ἰδέας ἐκ πολλοῦ προειδότες ἐπιφέρειν ἐφ' ἑκάσταις τῶν πράξεων ῥᾳδίως δυνησόμεθα. — Ἄνευ διδασκαλίας : **dans le drame, la pensée doit être signifiée par les actes aussi bien qu'exprimée par le discours. Cf. VI, 3 :** πέφυκεν αἰτίας δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος.

4. Θεωρίας **et plus bas** θεώρημα, **au sens propre de considérer. —** Σχήματα τῆς λέξεως. **On voit par XX, 7, ce qu'Arist. entend par ces mots : ce sont les modes de l'expression. —** Τῆς ὑποκριτικῆς, **à savoir** τέχνης : **l'art de la déclamation. Dans la** *Rhétor.* l'action (ὑπόκρισις) est ainsi définie : Ἔστιν δὲ αὐτὴ μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλῃ καὶ πότε μικρᾷ καὶ μέσῃ, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείᾳ καὶ βαρείᾳ καὶ μέσῃ, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. Τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος, ἁρμονία, ῥυθμός **(III, 1, 1403, b, 26-31). —** Ἀρχιτεκτονικήν, **à savoir** τέχνην : **ce mot est défini dans l'***Ethique :* Πολλῶν δὲ πράξεων οὐσῶν καὶ τεχνῶν καὶ ἐπιστημῶν, πολλὰ γίνεται καὶ τὰ τέλη· ἰατρικῆς μὲν γὰρ ὑγίεια, ναυπηγικῆς δὲ πλοῖον, στρατηγικῆς δὲ νίκη, οἰκονομικῆς δὲ πλοῦτος. Ὅσαι δ' εἰσὶ τῶν τοιούτων ὑπὸ μίαν τινὰ δύναμιν, καθάπερ ὑπὸ τὴν ἱππικὴν χαλινοποιητικὴ καὶ ὅσαι ἄλλαι τῶν ἱππικῶν ὀργάνων εἰσίν, αὕτη δὲ καὶ πᾶσα πολεμικὴ πρᾶξις ὑπὸ τὴν στρατηγικήν, τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ἄλλαι ὑφ' ἑτέρας· ἐν ἁπάσαις δὲ τὰ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν τέλη πάντων ἐστὶν αἱρετώτερα τῶν ὑπ' αὐτά **(I, 1, 1094, a, 6-15). —** Ποιητικήν : **v. I, 1, n. —** Ἐπιτίμημα **ne se rapporte qu'à** ἀγνοίαν. **A** γνῶσιν **devrait répondre un mot comme** ἔπαινος. **—** « Μῆνιν ἄειδε θεά... » *Iliade*, **I, 1. —** Ἄλλης **et** ποιητικῆς, **sous-entendez** τέχνης **(v. I, 1, n.).**

des mêmes lieux, quand il faut exciter la pitié ou la crainte et faire paraître une chose grande ou vraisemblable. Il y a cependant cette différence, que, dans le drame, ces effets doivent être produits sans le secours de la parole, au lieu que dans le discours ils doivent l'être par l'orateur et résulter de ses paroles. En effet, qu'est-ce que l'orateur aurait à faire, si les choses devaient apparaître par elles-mêmes et n'avaient pas besoin du discours?

Du discours

4. Parmi les choses qui ont trait au discours, l'on peut considérer les modes d'expression, dont la connaissance appartient à l'art de la déclamation et à celui qui en sait les principes; par exemple, qu'est-ce que le commandement, la prière, le récit, la menace, l'interrogation, la réponse, et autres modes semblables. Connaître ou ignorer ces choses ne peut être, en ce qui concerne l'art poétique, un sujet sérieux d'éloge ou de blâme. Qui pourrait admettre qu'Homère s'est trompé, comme Protagoras le lui reproche, et qu'il a commandé, croyant prier, quand il a dit : « Déesse, chante la colère... », sous prétexte que commander c'est ordonner ou défendre quelque chose. Laissons donc de côté ces considérations, qui n'appartiennent pas à l'art poétique, mais à un autre art.

Des parties du discours

XX, 1. Dans tout discours il y a les parties suivantes : l'élément, la syllabe, la liaison conjonctive, la liaison prépositive, le nom, le verbe, le cas, la locution. L'élément est un son indi-

---

XX, 1. Στοιχεῖον : **Arist. définit ce mot et le distingue de** συλλαβή, ***Métaphys.*, II, 3, 998, a, 21-5 :..** πότερον δεῖ τὰ γένη στοιχεῖα καὶ ἀρχὰς ὑπολαμβάνειν ἢ μᾶλλον ἐξ ὧν ἐνυπαρχόντων ἐστὶν ἕκαστον πρώτων, οἷον φωνῆς στοιχεῖα καὶ ἀρχαὶ δοκοῦσιν εἶναι ταῦτ' ἐξ ὧν σύγκεινται αἱ φωναὶ πᾶσαι πρώτων, ἀλλ' οὐ τὸ κοινὸν ἡ φωνή. **IV, 3, 1014, a, 26-31 :** Στοιχεῖον λέγεται ἐξ οὗ σύγκειται πρώτου ἐνυπάρχοντος, ἀδιαιρέτου τῷ εἴδει εἰς ἕτερον εἶδος, οἷον φωνῆς στοιχεῖα ἐξ ὧν σύγκειται ἡ φωνὴ καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται ἔσχατα, ἐκεῖνα δὲ μηκέτ' εἰς ἄλλας φωνὰς ἑτέρας τῷ εἴδει αὐτῶν. Ἀλλὰ κἂν διαίρηται, τὰ μόρια ὁμοειδῆ, οἷον ὕδατος τὸ μόριον ὕδωρ, ἀλλ' οὐ τῆς συλλαβῆς. **VI, 17, 1041, b, 9-19 :** Φανερὸν τοίνυν ὅτι ἐπὶ τῶν ἁπλῶν οὐκ ἔστι ζήτησις οὐδὲ δίδαξις, ἀλλ' ἕτερος τρόπος τῆς ζητήσεως τῶν τοιούτων. Ἐπεὶ δὲ τὸ ἔκ τινος σύνθετον οὕτως, ὥστε ἓν εἶναι τὸ πᾶν, ἀλλὰ μὴ ὡς σωρὸς, ἀλλ' ὡς ἡ συλλαβὴ, ἡ δὲ συλλαβὴ οὐκ ἔστι τὰ στοιχεῖα οὐδὲ τὸ ΒΑ ταὐτὸ τῷ Β καὶ Α, οὐδ' ἡ σάρξ πῦρ καὶ γῆ· διαλυθέντων γὰρ τὰ μὲν οὐκέτι ἐστὶν, οἷον ἡ σάρξ καὶ ἡ συλλαβὴ, τὰ δὲ στοιχεῖα ἔστι, καὶ τὸ πῦρ καὶ

φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίγνεσθαι φωνή (καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον), ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. 2. Ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασίν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις, καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι, καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν. 3. Συλλαβὴ δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α <οὐ> συλλαβή, [καὶ] μετὰ <δὲ> τοῦ Α <συλλαβή>, οἷον τὸ ΓΡΑ. Ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν. 4. Σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων

ἡ γῆ. Ἔστιν ἄρα τι ἡ συλλαβή, οὐ μόνον τὰ στοιχεῖα, τὸ φωνῆεν καὶ ἄφωνον, ἀλλὰ καὶ ἕτερόν τι. Cf. *Anecdota* de Bekker, II, 774 : Στοιχεῖον μέν ἐστιν ἡ ἐκφώνησις, γράμματα δὲ αἱ εἰκόνες καὶ οἱ χαρακτῆρες. — Φωνή : Arist. distingue les mots φωνή, ψόφος, διάλεκτος, *Hist. des animaux*, IV, 9, 535, a, 26-b, 1 : Φωνὴ καὶ ψόφος ἕτερόν ἐστι, καὶ τρίτον τούτων διάλεκτος. Φωνεῖ μὲν οὖν οὐδενὶ τῶν ἄλλων μορίων οὐδὲν πλὴν τῷ φάρυγγι· διὸ ὅσα μὴ ἔχει πνεύμονα οὐδὲ φθέγγεται· διάλεκτος δ' ἡ τῆς φωνῆς ἐστι τῇ γλώττῃ διάρθρωσις. Τὰ μὲν οὖν φωνήεντα ἡ φωνὴ καὶ ὁ λάρυγξ ἀφίησιν, τὰ δ' ἄφωνα ἡ γλῶττα καὶ τὰ χείλη· ἐξ ὧν ἡ διάλεκτός ἐστιν.

2. Φωνῆεν. Dans la *Métaphys.* (XIII, 6, 1093, a, 13-4), Arist., parlant du nombre *sept*, dit qu'il y a sept voyelles : Ἑπτὰ μὲν φωνήεντα, ἑπτὰ δὲ χορδαὶ ἡ ἁρμονίαι... — Προσβολῆς : le mouvement de la langue s'appliquant contre les parois de la bouche. Cf. en effet, *Parties des animaux*, II, 16, 659, b, 34-660, a, 7 : Ὥσπερ γὰρ τὴν γλῶτταν οὐχ ὁμοίαν τοῖς ἄλλοις ἐποίησεν ἡ φύσις, πρὸς ἐργασίας δύο καταχρησαμένη, καθάπερ εἴπομεν ποιεῖν αὐτὴν ἐπὶ πολλῶν, τὴν μὲν γλῶτταν τῶν τε χυμῶν ἕνεκεν καὶ τοῦ λόγου, τὰ δὲ χείλη τούτου τε ἕνεκεν καὶ τῆς τῶν ὀδόντων φυλακῆς. Ὁ μὲν γὰρ λόγος ὁ διὰ τῆς φωνῆς ἐκ τῶν γραμμάτων σύγκειται, τῆς δὲ γλώττης μὴ τοιαύτης οὔσης μηδὲ τῶν χειλῶν ὑγρῶν, οὐκ ἂν ἦν φθέγγεσθαι τὰ πλεῖστα τῶν γραμμάτων· τὰ μὲν γὰρ τῆς γλώττης εἰσὶ προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαὶ τῶν χειλῶν. V. aussi au § 1 la note sur φωνή. — Σχήμασι τοῦ στόματος : les formes que prend la bouche, selon que les lèvres se rapprochent (συμβολαὶ τῶν χειλῶν) ou s'éloignent. Dans le Περὶ ἀκουστῶν, 800, a, 16-23, les différences entre les sons sont ainsi expliquées : Ἀναπνέομεν δὲ τὸν μὲν ἀέρα πάντες τὸν αὐτόν, τὸ δὲ πνεῦμα καὶ τὰς φωνὰς ἐκπέμπομεν ἀλλοίας διὰ τὰς τῶν ὑποκειμένων ἀγγείων διαφοράς, δι' ὧν ἑκάστου τὸ πνεῦμα περαιοῦται πρὸς τὸν ἔξω τόπον. Ταῦτα δέ ἐστιν ἥ τε ἀρτηρία καὶ ὁ πνεύμων καὶ τὸ στόμα. Πλείστην μὲν οὖν διαφορὰν ἀπεργάζονται τῆς φωνῆς αἵ τε τοῦ ἀέρος πληγαὶ καὶ οἱ τοῦ στόματος σχηματισμοί. — Στόματος détermine à la fois σχήμασι et τόποις. — Τόποις : les parties de la bouche qui servent à l'émission. —

visible, non pas toute espèce de son indivisible, mais celui qui peut concourir à former un son composé (en effet, les animaux font entendre des sons indivisibles, dont aucun ne peut être appelé élément). Les divers éléments sont la voyelle, la demi-voyelle et la muette. 2. La voyelle est un son perceptible sans mouvement de la langue; la demi-voyelle est un son perceptible avec mouvement de la langue, par exemple, Σ et P; la muette est ce qui, avec le mouvement de la langue, ne produit par soi-même aucun son, mais devient perceptible, accompagné d'un élément sonore, par exemple, Γ et Δ. Ces éléments diffèrent par les formes que prend la bouche et le lieu de l'émission, par la force et la faiblesse de l'expiration, par la longueur et la brièveté, l'acuité, la gravité et la hauteur moyenne du son; différences qu'il convient d'examiner en détail dans les livres de métrique. 3. La syllabe est un son ne signifiant rien par lui-même, produit par la réunion d'une muette et d'un élément sonore; en effet l'Γ P sans A n'est pas une syllabe; c'en est une avec A, comme dans ΓPA. Mais l'étude de ces différences appartient aussi à la métrique. 4. La liaison conjonctive est un son ne signifiant rien par lui-même, qui n'enlève ni n'ajoute rien au sens d'un groupe

---

Δασύτητι, ψιλότητι. On peut fixer le sens de ces termes d'après Περὶ ἀκουστῶν, 804, b, 8-11 : Δασεῖαι δ' εἰσὶ τῶν φωνῶν ὅσαις ἔσωθεν τὸ πνεῦμα εὐθέως συνεκβάλλομεν μετὰ τῶν φθόγγων, ψιλαὶ δ' εἰσὶ τοὐναντίον ὅσαι γίγνονται χωρὶς τῆς τοῦ πνεύματος ἐκβολῆς. Δασύτης désigne donc la force et ψιλότης la faiblesse de l'expiration. — Ἐν τοῖς μετρικοῖς (cf. § 3, τῆς μετρικῆς) : aucun traité portant ce titre n'est attribué à Aristote.

3. Ἄσημος : qui n'a pas de signification par lui-même. — Ἀφώνου : mot défini au § 2. — Φωνὴν ἔχοντος : la voyelle (φωνῆεν), définie au § 2. — Μετρικῆς : v. § 2, n.

4. Σύνδεσμος. Le sens de ce mot nous paraît être suffisamment établi par la comparaison des passages suivants : *Rhétor.*, III, 5, 1407, a, 19-23 : Ἔστι δ' ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἑλληνίζειν, τοῦτο δ' ἐστὶν ἐν πέντε, πρῶτον μὲν ἐν τοῖς συνδέσμοις, ἂν ἀποδιδῷ τις ὡς πεφύκασι πρότεροι καὶ ὕστεροι γίγνεσθαι ἀλλήλων, οἷον ἔνιοι ἀπαιτοῦσιν, ὥσπερ ὁ μέν καὶ ὁ ἐγὼ μέν ἀπαιτεῖ τὸν δέ καὶ τὸν ὁ δέ. III, 12, 1413, b, 29-1414, a, 7 : Καὶ τὰ ἀσύνδετα ὡσαύτως· ἦλθον, ἀπήντησα, ἐδεόμην· ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι καὶ μὴ ὡς ἓν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἤθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν. Ἔτι ἔχει ἴδιόν τι τὰ ἀσύνδετα· ἐν ἴσῳ γὰρ χρόνῳ πολλὰ δοκεῖ εἰρῆσθαι· ὁ γὰρ σύνδεσμος ἓν ποιεῖ τὰ πολλά, ὥστε, ἐὰν ἐξαιρεθῇ, δῆλον ὅτι τοὐναντίον ἔσται τὸ ἓν πολλά. Ἔχει οὖν αὔξησιν· ἦλθον, διελέχθην, ἱκέτευσα· πολλὰ δοκεῖ, ὑπερεῖδεν ὅσα εἶπον. Τοῦτο δὲ βούλεται ποιεῖν καὶ Ὅμηρος ἐν τῷ Νιρεὺς αὖ Σύμηθεν.., Νιρεὺς Ἀγλαΐης.., Νιρεὺς ὃς κάλλιστος... Περὶ οὗ γὰρ πολλὰ λέγεται, ἀνάγκη καὶ πολλάκις εἰρῆσθαι· εἰ οὖν καὶ πολλάκις, καὶ πολλὰ δοκεῖ, ὥστε ηὔξησεν ἅπαξ μνησθεὶς διὰ τὸν παραλογισμόν, καὶ μνήμην πεποίηκεν, οὐδαμοῦ

φωνῶν, πεφυκυῖα[ν συν]τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον « μέν, ἤτοι, δέ, <ἤ> », ἢ φωνὴ ἄσημος, ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν, μιᾶς σημαντικῶν δὲ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν, ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ, οἷον τὸ « ἀμφί » καὶ τὸ « περί » καὶ τὰ ἄλλα [ἢ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου]. 5. Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ « Θεοδώρῳ » τὸ « δῶρον » οὐ σημαίνει. Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ « ἄνθρωπος » ἢ

ὕστερον αὐτοῦ λόγον ποιησάμενος. Dans les *Problèmes*, XIX, 20, 919, a, 22-8, Arist., parlant de la note μέση, lui attribue dans la gamme le même rôle qu'au σύνδεσμος dans le discours : Καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων οὐκ ἔστιν ὁ λόγος ἑλληνικὸς, οἷον τὸ τέ καὶ τὸ καί, ἔνιοι δὲ οὐθὲν λυποῦσι διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις, εἰ ἔσται λόγος, τοῖς δὲ μή, οὕτω καὶ τῶν φθόγγων ἡ μέση ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι, καὶ μάλιστα τῶν καλῶν, διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθογγὸν αὐτῆς. Enfin, le disciple d'Arist., qui a composé la *Rhétor. à Alexandre*, donne le conseil suivant : Μετὰ δὲ συνδέσμους οὓς ἂν προείπῃς ἀποδίδου τοὺς ἀκολουθοῦντας. Τὸ μὲν οὖν συνδέσμους ἀποδιδόναι τοὺς ἀκολουθοῦντας τοιόνδε ἐστί· ἐγὼ μὲν παρεγενόμην οὗ ἔφην, σὺ δὲ φάσκων ἥξειν οὐκ ἦλθες. Πάλιν ὅταν ὁ αὐτὸς συνακόλουθος ᾖ, οἷον· σὺ γὰρ κἀκείνων αἴτιος ἐγένου καὶ τούτων αἴτιος σύ (26, 1435, a, 38-b, 3). Arist. désigne donc par le mot σύνδεσμος la liaison conjonctive, qui sert soit à opposer (μέν et δέ, ἤτοι et ἤ) soit à relier (τέ et καί, καί et καί) deux membres de phrase l'un à l'autre. Ces particules sont donc placées, l'une au commencement, l'autre au milieu de la phrase de façon à se répondre (πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου); la première (μέν, ἤτοι, τε) ne peut être employée seule au commencement du premier membre, sans que l'autre (δέ, ἤ, καί) lui réponde au commencement du second (ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν). — Αὑτόν, au masculin, après ἥν. — Λόγου désigne ici l'ensemble formé par chacun des deux membres correspondants. — Μιᾶς : cet adjectif ne se rapporte à aucun substantif exprimé; entendez d'un seul objet, d'une seule idée. — Ἄρθρον : Arist. désigne par ce mot une partie du discours semblable au σύνδεσμος. Un passage de Denys d'Halicarnasse, qui, d'ailleurs, semble ignorer la définition d'Arist., nous apprend que pendant longtemps les grammairiens ont confondu les σύνδεσμοι et les ἄρθρα : Ταῦτα δὲ (à savoir τὰ στοιχεῖα) Θεοδέκτης μὲν καὶ Ἀριστοτέλης καὶ οἱ κατ' ἐκείνους φιλοσοφήσαντες τοὺς χρόνους ἄχρι τριῶν προήγαγον ὀνόματα καὶ ῥήματα καὶ συνδέσμους πρῶτα μέρη τῆς λέξεως ποιοῦντες. Οἱ δὲ μετ' αὐτοὺς γενόμενοι καὶ μᾶλλον οἱ τῆς Στωικῆς αἱρέσεως ἡγεμόνες ἕως τεττάρων προὐβίβασαν χωρίσαντες ἀπὸ τῶν συνδέσμων τὰ ἄρθρα (*Composit. des mots*, 2, p. 8). Quintilien fait la même constatation, en termes presque identiques : « Veteres enim, quorum fuerunt Aristoteles atque Theodectes, verba

de plusieurs sons; qui se place au commencement et au milieu du groupe, et que l'on ne peut mettre au commencement du groupe, sans qu'un autre lui réponde au milieu, par exemple, μέν, ἤτοι, δέ, ἤ; ou bien un son qui, sans rien signifier par lui-même, de plusieurs sons ayant un sens par eux-mêmes forme un ensemble ayant un sens. La liaison prépositive est un son ne signifiant rien par lui-même, qui marque le commencement ou la fin d'une locution, ou la division entre deux locutions, comme ἀμφί, περί, et autres sons du même genre. 5. Le nom est un son composé, significatif, n'indiquant pas le temps, dont aucune partie n'a de sens par elle-même; car, dans les noms doubles, nous n'attribuons pas un sens à chaque partie; par exemple dans Θεώδωρος, la partie δῶρον n'a plus son sens, comme nous l'avons remarqué pour les noms. En effet, « homme »

---

modo et nomina et convinctiones tradiderunt... paulatim a philosophis ac maxime Stoicis auctus est numerus ac primum convinctionibus articuli adjecti » (*Instit. orator.*, I, 4, 18). Les deux exemples cités par Arist. sont des prépositions. Nous croyons donc qu'il désigne par le mot ἄρθρον la liaison prépositive, qui est une sorte de conjonction. Elle peut être au commencement d'une locution (ex. ἀπὸ δωμάτων), ou à la fin (ex. δώματων ἄπο) ou au milieu (ex. φωνὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου). En tout cas, l'ἄρθρον n'est pas ce que nous appelons l'article. — Λόγου : v. la définition du § 5.

5. Ὄνομα, ῥῆμα, πτῶσις, λόγος. Ces mots sont plus explicitement définis dans le Περὶ ἑρμηνείας : Ἔστι δ', ὥσπερ ἐν τῇ ψυχῇ ὁτὲ μὲν νόημα ἄνευ τοῦ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι, ὁτὲ δὲ ἤδη ᾧ ἀνάγκη τούτων ὑπάρχειν θάτερον, οὕτω καὶ ἐν τῇ φωνῇ· περὶ γὰρ σύνθεσιν καὶ διαίρεσίν ἐστι τὸ ψεῦδος καὶ τὸ ἀληθές. Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτὰ καὶ τὰ ῥήματα ἔοικε τῷ ἄνευ συνθέσεως καὶ διαιρέσεως νοήματι, οἷον τὸ « ἄνθρωπος » ἢ τὸ « λευκόν », ὅταν μὴ προστεθῇ τι· οὔτε γὰρ ψεῦδος οὔτε ἀληθές πω. Σημεῖον δ' ἐστὶ τοῦδε· καὶ γὰρ ὁ « τραγέλαφος » σημαίνει μέν τι, οὔπω δὲ ἀληθὲς ἢ ψεῦδος, ἐὰν μὴ τὸ εἶναι ἢ μὴ εἶναι προστεθῇ, ἢ ἁπλῶς ἢ κατὰ χρόνον. Ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην ἄνευ χρόνου, ἧς μηδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον· ἐν γὰρ τῷ « Κάλλιππος » τὸ « ἵππος » οὐδὲν αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ σημαίνει, ὥσπερ ἐν τῷ λόγῳ τῷ « καλὸς ἵππος ». Οὐ μὴν οὐδ', ὥσπερ ἐν τοῖς ἁπλοῖς ὀνόμασιν, οὕτως ἔχει καὶ ἐν τοῖς συμπεπλεγμένοις· ἐν ἐκείνοις μὲν γὰρ τὸ μέρος οὐδαμῶς σημαντικόν, ἐν δὲ τούτοις βούλεται μέν, ἀλλ' οὐδενὸς κεχωρισμένον, οἷον ἐν τῷ « ἐπακτροκέλης » τὸ « κέλης » οὐδὲν σημαίνει καθ' ἑαυτό. Τὸ δὲ κατὰ συνθήκην, ὅτι φύσει τῶν ὀνομάτων οὐδέν ἐστιν, ἀλλ' ὅταν γένηται σύμβολον, ἐπεὶ δηλοῦσί γέ τι καὶ οἱ ἀγράμματοι ψόφοι, οἷον θηρίων, ὧν οὐδέν ἐστιν ὄνομα. Τὸ δ' « οὐκ ἄνθρωπος » οὐκ ὄνομα· οὐ μὴν οὐδὲ κεῖται ὄνομα ὅτι δεῖ καλεῖν αὐτό· οὔτε γάρ λόγος οὔτε ἀπόφασίς ἐστιν. Ἀλλ' ἔστω ὄνομα ἀόριστον, ὅτι ὁμοίως ἐφ' ὁτουοῦν ὑπάρχει καὶ ὄντος καὶ μὴ ὄντος. Τὸ δὲ « Φίλωνος » ἢ « Φίλωνι » καὶ ὅσα τοιαῦτα οὐκ ὀνόματα, ἀλλὰ πτώσεις ὀνόματος. Λόγος δέ ἐστιν αὐτοῦ τὰ μὲν ἄλλα κατὰ τὰ αὐτά· ὅτι δὲ μετὰ τοῦ ἔστιν ἢ ἦν ἢ ἔσται οὐκ ἀληθεύει ἢ ψεύδεται, τὸ δὲ ὄνομα ἀεί· οἷον Φίλωνός ἐστιν ἢ οὐκ ἔστιν· οὐδὲν γάρ πω οὔτε ἀληθεύει οὔτε ψεύδεται. Ῥῆμα δέ ἐστι τὸ προσσημαῖνον χρόνον, οὗ μέρος οὐδὲν σημαίνει χωρίς, καί ἐστιν ἀεὶ τῶν καθ'

« λευκόν » οὐ σημαίνει τὸ ποτέ, τὸ δὲ « βαδίζει » ἢ « βεβάδικεν » προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον, τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἡ μὲν τὸ κατὰ <τὸ> « τούτου » ἢ « τούτῳ » σημαῖνον, καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ « ἑνί » ἢ « πολλοῖς », οἷον « ἄνθρωποι » ἢ « ἄνθρωπος », ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ' ἐρώτησιν, ἐπίταξιν· τὸ γὰρ « ἐβάδισεν » ἢ « βάδιζε » πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν. Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, οἷον « ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός », μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον « ἐν τῷ βαδίζειν », « Κλέων ὁ Κλέων<ος> ». Εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον « ἡ Ἰλιὰς » μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν.

XXI, 1. Ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν, ἁπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ

ἑτέρου λεγομένων σημεῖον. Λέγω δ' ὅτι προσσημαίνει χρόνον, οἷον « ὑγίεια » μὲν ὄνομα, τὸ δ' « ὑγιαίνει » ῥῆμα· προσσημαίνει γὰρ τὸ νῦν ὑπάρχειν. Καὶ ἀεὶ τῶν καθ' ἑτέρου λεγομένων σημεῖόν ἐστιν, οἷον τῶν καθ' ὑποκειμένου ἢ ἐν ὑποκειμένῳ. Τὸ δὲ « οὐχ ὑγιαίνει » καὶ τὸ « οὐ κάμνει » οὐ ῥῆμα λέγω· προσσημαίνει μὲν γὰρ χρόνον καὶ ἀεὶ κατά τινος ὑπάρχει, τῇ δὲ διαφορᾷ ὄνομα οὐ κεῖται, ἀλλ' ἔστω ἀόριστον ῥῆμα, ὅτι ὁμοίως ἐφ' ὁτουοῦν ὑπάρχει, καὶ ὄντος καὶ μὴ ὄντος. Ὁμοίως δὲ καὶ τὸ « ὑγίανεν » ἢ τὸ « ὑγιανεῖ » οὐ ῥῆμα, ἀλλὰ πτῶσις ῥήματος· διαφέρει δὲ τοῦ ῥήματος, ὅτι τὸ μὲν τὸν παρόντα προσσημαίνει χρόνον, τὸ δὲ τὸν πέριξ. Αὐτὰ μὲν οὖν καθ' ἑαυτὰ λεγόμενα τὰ ῥήματα ὀνόματά ἐστι καὶ σημαίνει τι (ἵστησι γὰρ ὁ λέγων τὴν διάνοιαν, καὶ ὁ ἀκούσας ἠρέμησεν), ἀλλ' εἰ ἔστιν ἢ μὴ οὔπω σημαίνει· οὐδὲ γὰρ τὸ εἶναι ἢ μὴ εἶναι σημεῖόν ἐστι τοῦ πράγματος, οὐδ' ἐὰν τὸ ὂν εἴπῃς αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ψιλόν. Αὐτὸ μὲν γὰρ οὐδέν ἐστι, προσσημαίνει δὲ σύνθεσίν τινα, ἣν ἄνευ τῶν συγκειμένων οὐκ ἔστι νοῆσαι. Λόγος δέ ἐστι φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην, ἧς τῶν μερῶν τι σημαντικόν ἐστι κεχωρισμένον, ὡς φάσις, ἀλλ' οὐχ ὡς κατάφασις ἢ ἀπόφασις. Λέγω δὲ οἷον « ἄνθρωπος » σημαίνει μέν τι, ἀλλ' οὐχ ὅτι ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἔσται κατάφασις ἢ ἀπόφασις, ἐάν τι προστεθῇ. Ἀλλ' οὐχὶ τοῦ ἀνθρώπου συλλαβὴ μία. Οὐδὲ γὰρ ἐν τῷ « μῦς » τὸ « υς » σημαντικὸν, ἀλλὰ φωνή ἐστι νῦν μόνον... Ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικὸς, οὐχ ὡς ὄργανον δὲ, ἀλλ' ὡς προείρηται, κατὰ συνθήκην. Ἀποφαντικὸς δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ' ἐν ᾧ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει. Οὐκ ἐν ἅπασι δὲ ὑπάρχει, οἷον « ἡ εὐχὴ » λόγος μὲν, ἀλλ' οὔτε ἀληθὴς οὔτε ψευδής (1-4, 16 a, 9-17, a, 5). — Ἄνευ χρόνου : **sans indication de temps.** — Διπλοῖς : **terme défini, XXI, 1.** — Ὡς... σημαῖνον : **proposition absolue au participe.** Σημαῖνον **se rapporte à** μέρος, **exprimé plus haut.** — Οὐ σημαίνει, **sans complément : n'a pas de signification.** — Μετὰ χρόνου : **avec indication de temps.** — Τὸ κατὰ τό.. : **la relation de...** — Τὰ ὑποκριτικά : **v. XIX, 4, n.** —

et « blanc » n'indiquent pas le temps; mais « il marche » ou « il a marché » indiquent, outre l'action, l'un le présent, l'autre le passé. Le cas est ce qui, dans le nom ou le verbe, indique la relation « de celui-ci » ou « à celui-ci » et autres semblables, ou bien le singulier et le pluriel, par exemple « hommes » et « homme », ou bien les différences dans le débit, comme l'interrogation, le commandement; car « il a marché » ou « marche » sont les cas du verbe, comme il y a des cas du nom. La locution est un son composé, significatif, dont certaines parties ont un sens par elles-mêmes, car toute locution ne se compose pas de verbes et de noms, mais elle peut n'avoir pas de verbe, comme « la définition de l'homme »; cependant il y aura toujours dans la locution quelque partie significative, par exemple dans « en marchant », « Cléon, fils de Cléon ». La locution est une de deux façons : elle désigne ou bien une chose une, ou bien un assemblage de plusieurs choses; ainsi la locution « l'*Iliade* » est une parce qu'elle désigne un assemblage de plusieurs choses; la locution « l'homme » est une parce qu'elle désigne une chose une.

Des formes du nom

XXI, 1. Le nom a les formes suivantes : le nom simple : j'appelle simple celui qui se compose de parties ne signifiant rien par elles-mêmes, comme γῆ; le nom double : celui-ci se

---

'Ερώτησιν, ἐπίταξιν : asyndète. — Ταῦτα τὰ εἴδη : c'est-à-dire les πτώσεις ὀνόματος. — Εἷς ... διχῶς : cf. Περὶ 'Ερμηνείας, 5, 17, a, 15-7 : Ἔστι δὲ εἷς λόγος ἀποφαντικὸς ἢ ὁ ἓν δηλῶν ἢ ὁ συνδέσμῳ εἷς, πολλοὶ δὲ οἱ πολλὰ καὶ μὴ ἓν ἢ οἱ ἀσύνδετοι. — Συνδέσμων : ici non pas les conjonctions, mais les parties réunies par les conjonctions. — Εἷς, se rapporte à λόγος sous-entendu. — 'Ο δὲ τοῦ ἀνθρώπου : à savoir λόγος.

XXI, 1. 'Ονόματος : mot défini XX, 5. — Διπλοῦν : Arist. distingue deux cas : ou bien le composé est formé d'un nom, ayant un sens, et d'un élément, préfixe ou suffixe, n'ayant pas de sens par lui-même, mais modifiant le sens du simple de telle sorte que le composé ait une signification différente; ou bien le composé est formé de deux noms, conservant leur sens. Dans la *Rhétor.*, Arist., en recommandant de ne pas abuser des mots doubles, en donne des exemples : Τὰ δὲ ψυχρὰ ἐν τέτταρσι γίγνεται κατὰ τὴν λέξιν, ἔν τε τοῖς διπλοῖς ὀνόμασιν, οἷον Λυκόφρων τὸν πολυπρόσωπον οὐρανὸν τῆς μεγαλοκορύφου γῆς καὶ ἀκτὴν δὲ στενοπόρον, καὶ ὡς

σημαίνοντος [καὶ ἀσήμου], πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος, καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. Εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, οἷον « Ἑρμοκαϊκόξανθος ». 2. Ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον, ἢ γλῶττα, ἢ μεταφορά, ἢ κόσμος, ἢ πεποιημένον, ἢ ἐπεκτεταμένον, ἢ ἀφηρημένον, ἢ ἐξηλλαγμένον. Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι, ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ « σίγυνον » Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. 3. Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνὰ λόγον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος, οἷον « νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκεν »· τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος· « ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν »· τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον « χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας » καὶ « ταμὼν ἀτειρέι χαλκῷ ». Ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστιν. 4. Τὸ δὲ ἀνὰ λόγον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ

Γοργίας [ὠνόμαζεν] πτωχόμουσος κόλαξ, ἐπιορκήσαντας καὶ κατευορκήσαντας, καὶ ὡς Ἀλκιδάμας μένους μὲν τὴν ψυχὴν πληρουμένην, πυρίχρων δὲ τὴν ὄψιν γιγνομένην, καὶ τελεσφόρον ᾠήθη τὴν προθυμίαν αὐτῶν γενήσεσθαι, καὶ τελεσφόρον τὴν πειθὼ τῶν λόγων κατέστησεν, καὶ κυανόχρων τὸ τῆς θαλάττης ἔδαφος· πάντα ταῦτα γὰρ ποιητικὰ διὰ τὴν δίπλωσιν φαίνεται (III, 3, 1405, b, 34-1406, a, 7). Les διπλᾶ conviennent au genre pathétique : Τὰ δὲ ὀνόματα τὰ διπλᾶ... μάλιστα ἁρμόττει λέγοντι παθητικῶς· συγγνώμη γὰρ ὀργιζομένῳ κακὸν φάναι οὐρανόμηκες ἢ πελώριον εἰπεῖν (*Rhétor.*, III, 7, 1408, b, 11-3). — Πλὴν ... σημαίνοντος : cf. le fgt. du Περὶ ἑρμηνείας cité XX, 5, n.

2. Κόσμος : ce mot ne sera pas défini plus bas, bien qu'il en doive être question XXII, 2 et 5. Arist. l'emploie dans la *Rhétor.*, en recommandant la convenance du style : Τὸ δὲ πρέπον ἕξει ἡ λέξις, ἐὰν ᾖ παθητική τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνὰ λόγον. Τὸ δὲ ἀνὰ λόγον ἐστὶν ἐὰν μήτε περὶ εὐόγκων αὐτοκαβδάλως λέγηται μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μηδ' ἐπὶ τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι ἐπῇ κόσμος (III, 7, 1408, a, 10-4). D'après ce passage, il semble bien que le κόσμος soit une sorte d'épithète. Or, Arist. distingue deux espèces d'épithètes : Καὶ ἐν τοῖς ἐπιθέτοις ἔστιν μὲν τὰς ἐπιθέσεις ποιεῖσθαι ἀπὸ φαύλου ἢ αἰσχροῦ, οἷον ὁ « μητροφόντης », ἔστι δ' ἀπὸ τοῦ βελτίονος, οἷον ὁ « πατρὸς ἀμύντωρ »· καὶ ὁ Σιμωνίδης, ὅτε μὲν ἐδίδου μισθὸν ὀλίγον αὐτῷ ὁ νικήσας τοῖς ὀρεῦσιν, οὐκ ἤθελε ποιεῖν ὡς δυσχεραίνων εἰς ἡμιόνους ποιεῖν, ἐπεὶ δ' ἱκανὸν ἔδωκεν, ἐποίησε· « χαίρετ' ἀελλοπόδων θύγατρες ἵππων », καίτοι καὶ τῶν ὄνων θυγάτερες ἦσαν (*Rhétor.*, III, 2, 1405, b, 20-9). Le κόσμος ne serait-il pas τὸ ἀπὸ τοῦ βελτίονος ἐπίθετον ? — Γλῶτταν : Arist. désigne par ce terme tout ce qui s'écarte de l'usage. Il dit *Rhétor.*, III, 10, 1410, b, 12-3 : αἱ

compose tantôt d'une partie ayant un sens, bien qu'elle ne garde pas ce sens dans le nom composé, et d'une partie n'ayant pas de sens; tantôt de parties ayant toutes un sens. Il peut y avoir des noms triples, quadruples, multiples, comme la plupart des noms des Massaliotes : par exemple Ἑρμοκαϊκόξανθος. 2. Le nom est ou usuel, ou dialectal (ou poétique), ou métaphorique, ou d'ornement, ou forgé, ou allongé, ou raccourci, ou modifié. J'appelle usuel le nom dont chacun se sert; dialectal, celui qu'emploient d'autres que nous; d'où il résulte évidemment que le même mot peut être à la fois dialectal et usuel, mais non point pour les mêmes personnes; en effet σίγυνον est un mot usuel pour les Cypriens, dialectal pour nous. 3. La métaphore est l'application à un objet d'un nom ordinairement appliqué à un autre, application qui se fait ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou de l'analogue à l'analogue. Du genre à l'espèce, comme dans « mon vaisseau est arrêté », car « être à l'ancre » est une manière d' « être arrêté ». De l'espèce au genre : « Ulysse a fait mille bonnes actions », car « mille », dont le poète s'est servi au lieu de « nombreuses », est « un grand nombre ». De l'espèce à l'espèce, comme dans « ayant épuisé sa vie avec l'airain » et « ayant tranché sa vie avec l'airain solide », car le poète a dit dans le premier cas « épuiser » pour « trancher », et dans le second « trancher » pour « épuiser »; or l'un et l'autre sont des manières d' « ôter ». 4. Je dis de l'analogue à l'analogue, quand le second terme

---

μὲν οὖν γλῶτται ἀγνῶτες, τὰ δὲ κύρια ἴσμεν. L'exemple qu'il cite s'applique au provincialisme; mais les mots poétiques sont aussi des γλῶτται. Il dira XXII, 5, et XXIV, 3 que les γλῶτται conviennent à la poésie héroïque (cf. *Rhétor.*, III, 3, 1406, b, 2-3 : αἱ δὲ γλῶτται (χρησιμώταται) τοῖς ἐποποιοῖς). Quand il dit que l'abus des γλῶτται rend le style froid, les exemples qu'il cite sont bien des expressions poétiques : Μία δὲ (αἰτία) τὸ χρῆσθαι γλώτταις, οἷον Λυκόφρων Ξέρξην « πέλωρον ἄνδρα », καὶ Σκίρων « σίννις ἀνὴρ », καὶ Ἀλκιδάμας « ἄθυρμα τῇ ποίησει », καὶ « τὴν τῆς φύσεως ἀτασθαλίαν ». καὶ « ἀκράτῳ τῆς διανοίας ὀργῇ τεθηγμένον » (*Rhétor.*, III, 3, 1406, a, 6-10). — Σίγυνον. Cf. Hérodote, V, 9 : Σιγύννας δ' ὦν καλέουσι Λίγυες οἱ ἄνω ὑπέρ Μασσαλίης οἰκέοντες τοὺς καπήλους, Κύπριοι δὲ τὰ δόρατα.

3. Ὀνόματος ἀλλοτρίου : un mot désignant d'ordinaire un autre objet. — Νηῦς... ἕστηκεν : *Odyssée*, I, 185; XXIV, 308. — Ἦ ... ἔοργεν : *Iliade*, II, 272. — Κέχρηται : sujet sous-entendu ὁ ποιητής ou Ὅμηρος. — Ταμὼν ... χαλκῷ : Empédocle, v. 443, (édit. Stein).

τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον, καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὅ ἐστι. Λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην « ἀσπίδα Διονύσου » καὶ τὴν ἀσπίδα « φιάλην Ἄρεως », ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν « γῆρας ἡμέρας », καὶ τὸ γῆρας « ἑσπέραν βίου » ἤ, ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, «δυσμὰς βίου». Ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνὰ λόγον, ἀλλ' οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται « σπείρων θεοκτίσταν φλόγα». Ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως, ἀλλ' ἄοινον. 5. Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἐρνύγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. 6. Ἐπεκτεταμένον δέ ἐστιν ἢ ἀφῃρημένον, τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ᾖ τοῦ οἰκείου, ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφῃρημένον δὲ οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ». 7. Ἐξηλλαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ, τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν » ἀντὶ τοῦ δεξιόν. 8. Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα, τὰ δὲ θήλεα, τὰ δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ <καὶ Σ> καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται, ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ, θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν

---

4. Ἐρεῖ : sujet indéterminé (ὁ ποιητής). — Προστιθέασιν, au pluriel (sujet indéterminé : οἱ ποιηταί), rapproché de λέγει (sujet indéterminé : ὁ ποιητής), au singulier. Le sens de cette phrase n'est pas clair. Il semble qu'Arist. veuille dire ceci : quelquefois on ajoute (προστιθέασιν) à la métaphore un mot s'appliquant au terme propre (πρὸς ὅ ἐστι), à la place duquel on emploie la métaphore (ἀνθ' οὗ λέγει); par exemple, on ne dit pas seulement que la vieillesse est le soir; on ajoute : de la vie, mots qui s'appliquent au mot fin que remplace la métaphore vieillesse. — Κείμενον : existant déjà. — Ὁμοίως λεχθήσεται (ce verbe au passif impersonnel) : s'exprimer par analogie. — Σπείρων ... φλόγα : expression d'un poète inconnu. — Προσαγορεύσαντα : sujet indéterminé : τὸν ποιητήν. — Τὸ ἀλλότριον désigne la métaphore.

est au premier comme le quatrième est au troisième; au lieu du second on dira le quatrième, et au lieu du quatrième le second; quelquefois aussi on ajoute à la métaphore une qualité de la chose désignée métaphoriquement. Par exemple je dis que la coupe est pour Dionysos ce que le bouclier est pour Arès : on appellera donc la coupe « le bouclier de Dionysos » et le bouclier « la coupe d'Arès ». Ou bien, ce que la vieillesse est à la vie, le soir l'est au jour; on dira donc que le soir est « la vieillesse du jour » et la vieillesse « le soir de la vie », ou, comme Empédocle, « le coucher de la vie ». Quelquefois il n'y a pas de mot pour exprimer l'un des rapports, mais l'on ne s'en exprimera pas moins par analogie; par exemple, répandre le grain, c'est semer; or, il n'y a pas de mot pour dire répandre la lumière du soleil; mais il en est de cette action par rapport au soleil, comme de semer par rapport au grain; aussi a-t-on dit : « semant la lumière divine ». On peut encore se servir autrement de ce genre de métaphore; après avoir désigné un objet par un mot qui s'applique à un autre, on ajoute que ce dernier objet n'a pas l'une de ses qualités propres; par exemple, si l'on appelle le bouclier non pas « la coupe d'Arès », mais « la coupe sans vin ». 5. Le nom forgé est celui qui n'a encore été employé par personne et que crée le poète : il semble qu'il y ait de tels mots, par exemples ἔρνυγες pour κέρατα, ἀρητήρ pour ἱερεύς. 6. Le nom peut être allongé ou raccourci; allongé, quand il a une voyelle plus longue que celle du nom usuel, ou quand une syllabe y est intercalée; raccourci, quand on lui retranche quelque chose; exemples de noms allongés : πόληος pour πόλεως, Πηληιάδεω pour Πηλείδου; de noms raccourcis : κρῖ, δῶ et « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ». 7. Le nom est modifié, quand on en conserve une partie et qu'on crée l'autre, par exemple « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν », au lieu de δεξιόν. 8. Parmi les noms, les uns sont masculins; les autres féminins; d'autres neutres. Sont masculins ceux qui se terminent par N, P, Σ et les lettres formées au moyen d'un Σ, qui sont au nombre de deux, Ψ et Ξ; sont féminins ceux qui

5. Κέρατα, ἐρνύγας, ἱερέα, ἀρητῆρα, accusatifs régis par τίθεται (ὁ ποιητής) sous-entendu.

6. Τοῦ οἰκείου détermine τοῦ φωνήεντος sous-entendu. — Μία ... ὄψ : mots d'Empédocle, cités par Strabon, VIII, 364.

φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ ταὐτά ἐστιν. Εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. Εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον· μέλι, κόμμι, πέπερι. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε. Τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

XXII, 1. Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή. Παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. Ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. 2. Ἀλλ' ἄν τις [ἂν] ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμὸς (αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον « ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα », καὶ τὰ τοιαῦτα· ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός.....)· δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν

---

8. Ὥστε ... ἐστιν : ce membre de phrase suppose que les noms féminins peuvent aussi se terminer en Ψ et Ξ. — Εἰς ὅσα : suppléez ἐστιν. — Εἰς ταῦτα : le mot ταῦτα ne désigne que I et Υ. La liste d'Arist. est incomplète.

XXII, 1. Ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινήν. Cf. *Rhétor.*, III, 2, 1404, b, 1-35 : Ὡρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι· σημεῖον γὰρ ὅτι ὁ λόγος, ὡς ἐὰν μὴ δηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον· καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν· ἡ γὰρ ποιητικὴ ἴσως οὐ ταπεινή, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ. Τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια, μὴ ταπεινὴν δέ, ἀλλὰ κεκοσμημένην τἆλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς· τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνοτέραν· ὥσπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας, τὸ αὐτὸ πάσχουσιν καὶ πρὸς τὴν λέξιν. Διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν... Ὄντων δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων, ἐξ ὧν ὁ λόγος συνέστηκεν, τῶν δὲ ὀνομάτων τοσαῦτ' ἐχόντων εἴδη ὅσα τεθεώρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, τούτων γλώτταις μὲν καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ πεποιημένοις ὀλιγάκις καὶ ὀλιγαχοῦ χρηστέον (ὅπου δὲ ὕστερον ἐροῦμεν, τό τε διὰ τί εἴρηται· ἐπὶ τὸ μεῖζον γὰρ ἐξαλλάττει τοῦ πρέποντος), τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόναι χρήσιμαι πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξιν. Σημεῖον δ' ὅτι τούτοις μόνοις πάντες χρῶνται· πάντες γὰρ μεταφοραῖς διαλέγονται καὶ τοῖς οἰκείοις καὶ τοῖς κυρίοις. — Κυρίων : v. XXI, 2. — Ποίησις : v. I, 1, n. — Γλῶτταν : v. XXI, 2. — Μεταφοφάν : v. XXI, 3. — Ἐπέκτασιν : v. XXI, 6.

2. Ἅπαντα τοιαῦτα : tout le discours tel, c'est-à-dire composé tout entier ou

se terminent par une voyelle toujours longue, comme H et Ω, et par une voyelle susceptible d'allongement, comme A. Ainsi il y a un nombre égal de terminaisons pour les noms masculins et les noms féminins; car le Ψ et le Ξ sont des terminaisons communes aux masculins et aux féminins. La muette ne termine aucun nom, non plus que la voyelle brève. Il n'y a que trois noms qui finissent en I, μέλι, κόμμι, πέπερι; et cinq en Υ. Les noms neutres se terminent par ces deux voyelles et par N et Σ.

Des qualités du discours

XXII, 1. Pour être de bonne qualité, le discours doit être clair, sans être bas. Quand on n'y emploie que des mots usuels, le discours est très clair, mais il est bas. Les poèmes de Cléophon et de Sthénélos en sont des exemples. Le discours s'élève et cesse d'être vulgaire, quand il emploie des mots hors de l'usage courant. J'appelle mots hors de l'usage courant, l'expression dialectale (ou poétique), la métaphore, le mot allongé et tout ce qui n'est pas le mot usuel. 2. Si l'on compose tout le discours de mots de ce genre, l'on fera une énigme ou un barbarisme : une énigme, si l'on ne se sert que de métaphores; un barbarisme, si l'on n'emploie que des expressions dialectales (car le propre de l'énigme est d'exprimer une chose au moyen de mots qui, d'ordinaire, ne vont pas ensemble; on ne peut y réussir en réunissant des noms d'une autre espèce que la métaphore; mais avec celle-ci on le peut; par exemple : « J'ai vu un homme, qui, avec du feu, collait de l'airain sur un homme », et autres expressions du même genre. De l'emploi constant des expressions dialectales résulte le barbarisme ...). Il faut donc que ces différentes espèces de mots soient mêlées dans le discours : l'on ne sera ni vulgaire ni bas, si l'on emploie, par exemple, l'expression dialectale (ou poétique), la

---

de termes étrangers, ou de mots allongés, ou de vocables inusités. — Ἰδέα : la forme propre. — Ὑπάρχοντα, régi par λέγοντα, ἀδύνατα par συνάψαι. Ἀδύνατα συνάψαι équivaut à ἃ ἀδύνατόν ἐστιν ἀλλήλοις συνάπτεσθαι. — Ἄνδρ' εἶδον... κολλήσαντα : énigme célèbre; en la citant dans la *Rhétor.*, III, 2, 1405, b, 1, Arist. dit : ἐν τῷ αἰνίγματι τῷ εὐδοκιμοῦντι. — Ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός : l'asyndète et l'isolement de ces mots indiquent qu'il y a là une lacune. Arist. devait donner des exemples de barbarismes. — Κεκρᾶσθαι : sujet τὴν λέξιν. — Τὸ μὴ ἰδιωτικὸν μηδὲ ταπεινόν : complément de ποιήσει, qui a pour sujet οἷον ἡ γλῶττα ... καὶ

οἷον ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. 3. Οὐχ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλονται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. Ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει· « Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα » καί « οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον ». Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι ἀπρεπῶς χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν, καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο· τὸ δὲ ἁρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω ἐντιθεμένων τῶν <κυρίων> ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. 4. Καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἄν τις τὰ κύρια ὀνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλῳ [καὶ] Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου [εἰωθότος] γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλόν, τὸ δ' εὐτελές· Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε·

φαγέδαιν' ἀεί μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ « ἐσθίει » τὸ « θοινᾶται » μετέθηκεν. Καὶ·

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς·

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθείς·

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

τἆλλα τὰ εἴδη. — Κόσμος : v. XXI, 2, n. — Τὸ κύριον : sous-entendez ποιήσει.

3. Ἐπεκτάσεις, ἀποκοπαί : v. XXI, 6. — Ἐξαλλαγαί : v. XXI, 7. — Γιγνόμενον se rapporte à ὄνομα, sujet sous-entendu de ποιήσει. Après ce verbe la construction change. — Ὡς ῥᾴδιον .. : cette proposition dépend du verbe λέγειν, dont l'idée est impliquée dans ψέγουσιν et διακωμῳδοῦντες. — Ποιεῖν : au sens de faire un poème. — Ἐκτείνειν correspond à ἐπεκτάσεις ; les verbes correspondant à ἀποκοπαὶ et à ἐξαλλαγαί ne sont pas exprimés. — Ἐν αὐτῇ τῇ λέξει : dans le genre même de discours qu'il critique. — Ἐπιχάρην ... βαδίζοντα : le texte de cette citation est incertain. — Οὐκ ἄν ... ἐλλέβορον : texte altéré : le sens de cette citation ne se laisse pas entrevoir. — Τρόπῳ, à savoir τῆς διαλέκτου, comme plus haut. — Τῶν μερῶν, à savoir τῆς λέξεως. — Ἐπὶ τὰ γελοῖα : ces mots ont

métaphore, l'ornement et les autres espèces de mots énumérées plus haut; les mots usuels produiront la clarté. 3. Ce qui ne contribue pas peu à rendre le discours clair, tout en l'empêchant d'être vulgaire, c'est l'emploi de mots allongés, raccourcis et modifiés. Différant du mot usuel et s'écartant de l'usage, le mot ne sera pas vulgaire ; par ce qu'il a de conforme à l'usage, il sera clair. Aussi est-ce à tort que l'on blâme ce genre de discours et que l'on tourne le poète en ridicule, comme Euclide l'ancien, disant qu'il est facile de faire un poème, s'il est permis d'allonger les mots à volonté, et composant des iambes avec des mots de ce genre : « 'Επιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα » et οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον ». Paraître employer hors de propos ce genre de discours serait ridicule. Pour toutes ces espèces de mots, il y a une commune mesure à observer; car si l'on faisait de propos délibéré un usage indiscret des métaphores, des expressions dialectales (ou poétiques) et des autres espèces de mots, l'on arriverait au même résultat. On peut voir dans les vers épiques combien un usage discret de ces mots est préférable ; il suffit de leur substituer dans le mètre des mots usuels. 4. Pour l'expression dialectale (ou poétique), les métaphores et les autres espèces de noms, il suffit de leur substituer des mots usuels pour voir que nous disons vrai ; par exemple, Euripide a fait le même trimètre iambique qu'Eschyle, en y changeant un seul mot, mettant un mot poétique à la place du mot usuel. Or, son vers paraît beau, celui d'Eschyle plat. En effet, Eschyle a fait ce vers dans son *Philoctète* : « Toujours l'ulcère mange les chairs de mon pied ». Au lieu de « mange », Euripide a mis « fait un festin ». De même, si au lieu de :

Νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς,

l'on disait, en mettant des mots usuels :

Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

---

le caractère d'une glose de τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. — Διαφέρει, à savoir τοῦ ἀπρεπῶς χρῆσθαι τούτῳ τῷ τρόπῳ. — 'Επῶν : les vers épiques ; cf. IV, 6. — 'Εντιθεμένων : à la place des ξενικὰ ὀνόματα.

4. 'Ιδεῶν : les diverses espèces de ξενικὰ ὀνόματα. — 'Ιαμβεῖον : un trimètre iambique. — Μετατιθείς : mettant à leur place. — Τὸ μέν : le second vers, celui d'Euripide ; τὸ δέ : le premier vers, celui d'Eschyle. — Μετέθηκεν : Euripide dut aussi, pour le mètre, changer σάρκας en σάρκα. — Νῦν ... ἄκικυς : *Odyssée*, IX, 515. — Εἴ τις... μετατιθείς : il n'y a pas de proposition principale ; suppléez : ἂν κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν. Les deux exemples suivants sont simplement rappro-

Καὶ

δίφρον [τ'] ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

Καὶ τὸ « ἠιόνες βοόωσιν », « ἠιόνες κράζουσιν ». Ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ « δωμάτων ἄπο », ἀλλὰ μὴ « ἀπὸ δωμάτων », καὶ τὸ « Ἀχιλλέως πέρι », ἀλλὰ μὴ « περὶ Ἀχιλλέως », καὶ τὸ « σέθεν » καὶ τὸ « ἐγὼ δέ νιν », καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει. Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. Μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν, εὐφυίας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν. 5. Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. Καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων, ὅσοις κἂν ἐν τοῖς λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

XXIII, 1. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα· περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους, καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα

---

chés; les phrases ne sont même pas faites. — Δίφρον ... τράπεζαν : *Odyssée*, XX, 259. — Ἠιόνες βοόωσιν : *Iliade*, XVII, 265. — Διαλέκτῳ : le langage de la conversation. — Μεταφορικόν : qui sait faire les métaphores (εὖ μεταφέρειν). — Οὔτε a pour corrélatif τε, non οὔτε, le second membre étant affirmatif.

5. Τῶν δ' ὀνομάτων ... ἰαμβείοις : cf., *Rhétor.*, III, 3, 1406, a, 35-b, 4 : Οἱ δ' ἄνθρωποι τοῖς διπλοῖς χρῶνται, ὅταν ἀνώνυμον ᾖ καὶ ὁ λόγος εὐσύνθετος, οἷον τὸ χρονοτριβεῖν, ἀλλ' ἂν πολύ, πάντως ποιητικόν. Διὸ χρησιμωτάτη ἡ διπλῆ λέξις τοῖς διθυραμβοποιοῖς· οὗτοι γὰρ ψοφώδεις· αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἐποποιοῖς· σεμνὸν γὰρ καὶ αὔθαδες, ἡ μεταφορὰ δὲ τοῖς ἰαμβείοις. — Λέξιν : le discours familier. Cf., IV, 9 : μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. — Τοῖς λόγοις : la prose : v. VI, 9, n.

XXIII, 1. Ἐν, ici et plus bas : v. I, 2, n. — Τῷ πράττειν : v. III, 1 et 2. — Διηγηματικῆς μιμητικῆς. Cf. III, 1 : μιμεῖσθαι ἀπαγγέλλοντα. Διηγηματικῆς, adjectif qualifiant μιμητικῆς, autre adjectif, après lequel il faut sous-entendre τέχνης : v. I, 1, n. — Μέτρῳ (cf. XXVI, 4) : ce mot désigne ici l'hexamètre dactylique. —

De même encore :

Δίφρον [τ'] ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,

et :

Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

A « ἠιόνες βοόωσιν » substituez « ἠιόνες κράζουσιν ». Ariphradès tournait en ridicule les poètes tragiques, parce qu'ils se servent d'expressions que personne n'emploierait dans la conversation, par exemple « δωμάτων ἄπο », et non « ἀπὸ δωμάτων », et « Ἀχιλλέως πέρι » et non « περὶ Ἀχιλλέως » et « σέθεν » et « ἐγὼ δέ νιν » et autres expressions du même genre. Toutes ces expressions, n'étant point composées de mots usuels, empêchent le discours d'être vulgaire; et c'est ce qu'il ignorait. Il est important d'employer à propos chacune des espèces de mots que nous avons définies, les mots doubles et les mots poétiques. Mais ce qui importe le plus, c'est de bien faire les métaphores. C'est la seule chose qu'on ne peut apprendre d'un autre et qui témoigne d'un don spécial : bien faire les métaphores, c'est bien voir les ressemblances qu'il y a entre les choses. 5. Les mots doubles conviennent surtout aux dithyrambes; les mots poétiques à l'épopée; les métaphores à la poésie iambique. Dans l'épopée, toutes les espèces que nous avons dites peuvent être employées; comme dans la poésie iambique l'on imite autant que possible le langage de la conversation, les mots qui conviennent sont ceux dont on peut se servir dans la prose : tels sont le mot usuel, la métaphore et l'ornement.

De l'épopée. — Durée de l'action épique

XXIII, 1. Ce que nous avons dit de la tragédie et de l'imitation par l'action doit suffire. Quant à l'imitation qui se fait par le récit et en hexamètres, il est évident que les fables y doivent être, comme dans les tragédies, composées de façon à être dramatiques, et rouler sur une seule action, entière et complète, ayant un

---

Δραματικούς, attribut : de sorte qu'elles soient dramatiques. Cf., en effet, III, 1 : ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ. Cf. IV, 5 : Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ ουχ ὅτι εὖ, ἀλλὰ ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν)... On sait que, selon Arist., l'épopée doit, comme le drame, imiter des gens qui agissent : v. II, 1 et *Introduction* (*De la tragédie*, § II). — Ὅλην ... τέλος. Cf. VII, 1-3.

καὶ τέλος, ἵν', ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον, ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον· καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν, ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. 2. Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι. Διὸ, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον (λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι), ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. Νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. 3. Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν Μικρὰν Ἰλιάδα. Τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς Μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον Ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ Ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.

XXIV, 1. Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ

— Ζῷον ἓν ὅλον. Cf. VII, 3. — Συνθέσεις : même sens que σύστασις τῶν πραγμάτων (VII, 1). — Εἶναι dépend encore de δεῖ. — Ἑνὸς χρόνου, περὶ ἕνα : v. VIII, 1-2. — Χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ : anacoluthe. — Ἐξ ὧν... τέλος : Cf. VIII, 1.

2. Οἱ πολλοί : v. VIII, 1. — Ἤδη : v. VIII, 1. — Τοῦτο, à savoir ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις. — Παρά : en comparaison de. — Τῷ, au neutre après ταύτῃ. — Πόλεμον : la guerre de Troie. — Εὐσύνοπτος. Cf. VII, 3-4. — Ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα : anacoluthe. On attendrait ou bien μετριάζων, continuant la parenthèse, ou bien ὡς τῷ μεγέθει μετριάζοντα μὲν, καταπεπλεγμένον δὲ τῇ ποικιλίᾳ. — Αὐτῶν, désigne l'ensemble de la guerre, non l'action de l'*Iliade*. — Ποίησιν (v. I, 1, n.) s'applique ici à l'action proprement dite (c. XVII, 5 : τὸ ἴδιον), distinguée des épisodes.

3. Οἱ δ' ἄλλοι, comme, au § 2, οἱ πολλοί : v. VIII, 1. — Ὅπλων κρίσις : titre d'une tragédie perdue d'Eschyle. — Φιλοκτήτης ; outre Eschyle, Sophocle et Euripide, les poètes Achaeos, Antiphon, Philoclès et Théodecte avaient traité ce sujet.

commencement, un milieu et une fin, pour produire, comme fait un être vivant, un et entier, le plaisir qui leur est propre. Il ne faut pas que les actions soient semblables aux histoires, dans lesquelles il est nécessaire que l'on montre, non pas une seule action, mais un seul temps, racontant tout ce qui, durant ce temps, est arrivé à un seul homme ou à plusieurs, quelques rapports que ces événements aient entre eux. De même, en effet, que le combat naval de Salamine et la bataille des Carthaginois en Sicile, livrés dans le même temps, ne tendaient nullement à la même fin, ainsi, dans la succession des temps, il arrive que deux faits se suivent, sans qu'ils aient une seule et même fin. 2. C'est pourtant ce que font presque tous les poètes. Aussi, comme nous l'avons déjà dit, Homère peut-il paraître divin à côté des autres, parce qu'il n'a pas entrepris de raconter la guerre de Troie en entier, bien qu'elle eût un commencement et une fin, parce qu'elle eût été trop grande et qu'il eût été impossible de l'embrasser d'ensemble, ou parce que, même si elle eût été d'une grandeur moyenne, elle présentait une trop grande variété et une trop grande complication. Au lieu de cela, il n'a pris qu'une partie de l'ensemble, auquel, d'ailleurs, il a emprunté de nombreux épisodes, comme le catalogue des vaisseaux et d'autres, qu'il a intercalés dans son action. 3. Au contraire, les autres poètes font d'une action une, ayant pour sujet un seul homme et un seul temps, une action multiple, comme l'auteur des *Chants Cypriens* et celui de la *Petite Iliade*. Aussi ne peut-on tirer de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* qu'un sujet de tragédie, deux au plus, au lieu que des *Chants Cypriens* on en a tiré beaucoup, et de la *Petite Iliade* plus de huit, par exemple le *Jugement des armes*, *Philoctète*, *Néoptolème*, *Eurypyle*, *le Faux mendiant*, *les Laconiennes*, *le Sac d'Ilios*, *le Départ des vaisseaux*, *Sinon* et *les Troyennes*.

Des formes et des parties de l'épopée

XXIV, 1. De plus l'épopée doit avoir les mêmes formes que

— Λάκαιναι et Σίνων : titres de tragédies perdues de Sophocle. — Τρῳάδες : tragédie d'Euripide.

XXIV, 1. Εἴδη : Sur le sens de ce mot, v. I, 1, n. Il a été question des

(ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν), καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων, ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. Οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. Καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικὸν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνωρίσις γὰρ δι' ὅλου) καὶ ἠθική. Πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

2. Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν, οἰκείων ὄντων, αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

3. Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν

---

termes de la tragédie, XVIII, 3. — Ἁπλῆν, πεπλεγμένην, cf. X. — Ἠθικήν : Arist. n'a pas défini la tragédie éthique. Il a indiqué (c. XV) comment il fallait peindre les caractères; il n'a pas dit quelle place cette peinture devait occuper dans la tragédie. — Παθητικήν : cf. XI, 5. — Τὰ μέρη : v. VI, 3-9. — Μελοποιίας : v. VI, 3-4 et 9. — Ὄψεως : v. VI, 3-4 et 9 et XIV, 1. — Περιπετειῶν : v. IX, 1. — Ἀναγνωρίσεων : v. XI, 2 et XVI. Il est à remarquer qu'Arist. ne nomme pas τὰ ἤθη (v. c. XV). — Παθημάτων : génitif pluriel de πάθος, qui a le sens défini XI, 5. — Διανοίας : v. VI, 3-4 et 9 et XIX, 1-3. — Λέξιν : v. VI, 3-4 et 9 et XIX, 4-XXII. — Πεπλεγμένον, comme plus haut παθητικόν, est accordé avec ἑκάτερον, ἠθική avec Ὀδύσσεια.

2. Εἰρημένος : v. VII, 3-4. — Τὸ πλῆθος : l'étendue. Cf. plus bas τὸ μέγεθος. — Τραγῳδιῶν : la trilogie, représentée dans les concours tragiques, et dont il nous est resté un exemple, l'*Orestie* d'Eschyle. — Μέρη (cf. plus bas μέρος) : des parties de l'action. — Τὸ ... μέρος μόνον : la seule partie que les acteurs représentent sur la scène. — Ἔστι : il est possible. Cf. plus haut ἐνδέχεσθαι. — Οἰκείων ὄντων : à condition qu'ils tiennent au sujet, qu'ils lui appartiennent en propre. Cf. ἴδιον, XVII, 5. — Μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα : faire passer l'auditeur par des émotions diverses. Cf. le passage de la *Politique* dans lequel Arist. explique que les

la tragédie : elle doit être ou simple, ou implexe, ou éthique, ou pathétique; elle doit aussi avoir les mêmes parties, à l'exception de la mélopée et du spectacle. En effet, il y faut des péripéties, des reconnaissances et des événements pathétiques; de plus, les pensées et le discours y doivent être beaux. Homère a employé toutes ces parties le premier et comme il faut. De ses deux poèmes, l'un, l'*Iliade*, a une action simple et pathétique; l'autre, l'*Odyssée*, une action implexe (car c'est une reconnaissance qui s'y poursuit d'un bout à l'autre) et éthique. De plus, par le discours et la pensée, Homère surpasse tous les poètes.

Etendue de l'épopée

2. L'épopée diffère de la tragédie par l'étendue de l'action et le mètre. La mesure de l'étendue qui a été indiquée est suffisante; il faut, en effet, qu'on puisse voir d'ensemble le commencement et la fin. C'est ce qui arriverait si l'action était moins étendue que dans les anciennes épopées et réduite à la durée totale des tragédies réunies pour une seule audition. L'épopée a pour étendre l'action une grande ressource, qui lui est propre : dans la tragédie, il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action s'accomplissant dans le même temps, mais seulement la partie qui est représentée sur la scène par les acteurs; au lieu que l'épopée, étant un récit, peut représenter plusieurs parties de l'action s'accomplissant simultanément, qui, si elles appartiennent vraiment au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème. C'est là un avantage qui permet de donner au poème plus de magnificence, de faire passer les auditeurs par des émotions diverses et d'introduire des épisodes variés. L'uniformité rassasie vite et fait tomber les tragédies.

Mètre de l'épopée

3. C'est l'expérience qui a montré que le vers héroïque convient à l'épopée. En effet, si l'on faisait une imitation par le

---

différents modes musicaux produisent des effets différents : εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν (VIII, 5, 1340, a, 40-2). — Ἐπεισοδιοῦν. Cf. XVII, 3-4.

3. Ἀπὸ τῆς πείρας : l'expérience a montré qu'il convenait à l'épopée. Cf. plus

ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικά, τὸ μὲν ὀρχηστικὸν, τὸ δὲ πρακτικόν. Ἔτι δὲ ἀτοπώτερον, εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. Διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρώῳ, ἀλλ', ὥσπερ εἴπομεν, αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ διαιρεῖσθαι.

4. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι γένος, καὶ οὐδέν' ἀήθη, ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

5. Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα, ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ· πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν, ὡς χαριζόμενοι.

---

bas : αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει. — Ἥρμοχεν : cf. IV, 5 : Ἐν οἷς καὶ τὸ ἁρμόττον ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον. — Φαίνοιτο, sujet τὸ ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιεῖσθαι ἢ ἐν πολλοῖς. — Στασιμώτατον, opposé à κινητικά : le plus posé. — Γλώττας. Cf. XXII, 5, où Arist. dit que les mots poétiques conviennent à l'épopée et les métaphores à la poésie iambique. Aussi les mots καὶ μεταφοράς nous sont-ils suspects. Cf. d'ailleurs, le passage de la *Rhétor.* cité XXII, 5. – Περιττή : de ton plus élevé. — Τὸ ἰαμβεῖον : le trimètre iambique. — Τετράμετρον : le tétramètre trochaïque. — Κινητικά : qui se prêtent à des mouvements divers. — Ὀρχηστικόν. Cf. IV, 9. — Πρακτικόν : propre à l'action. Horace, *ad Pisones*, 82, appelle le trimètre « natum rebus agendis ». — Μιγνύοι ... ὥσπερ Χαιρήμων. Cf. I, 3. — Ἄλλῳ, à savoir μέτρῳ. — Αὐτῇ est suspect; la suite des idées exigerait : le mètre qui convient à chaque genre.

4. Αὐτόν : en son nom propre. — Κατὰ ταῦτα : dans ce qu'il dit en son nom propre. — Δι' ὅλου : d'un bout à l'autre du poème. — Ὁ δέ, à savoir Ὅμηρος. — Γένος : v. XV, 1, n.

5. Δεῖ ... χαριζόμενοι. Ce développement interrompt l'exposé des mérites

récit en un autre mètre ou en plusieurs mètres, cela paraîtrait chose déplacée. L'héroïque est le plus posé et le plus ample de tous les mètres (aussi admet-il plus qu'aucun autre les mots poétiques et les métaphores ; car l'imitation par le récit est de ton plus élevé que les autres); le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque se prêtent au mouvement; celui-ci convient à la danse, celui-là à l'action. Il serait encore plus étrange de mêler les mètres, comme l'a fait Chérémon. Aussi n'a-t-on pas fait de longues compositions épiques en d'autres mètres que l'héroïque; mais, comme nous l'avons dit, la nature même apprend à discerner le mètre qui convient à chaque genre.

Divers mérites d'Homère

4. Homère, digne d'éloges par beaucoup d'autres endroits, est le seul des poètes qui n'ignore point ce qu'il doit faire en son nom propre. Il faut que le poète dise très peu de choses en son nom, car alors il n'est pas imitateur. Les autres poètes se mettent en scène d'un bout à l'autre de leur poème. Aussi imitent-ils un petit nombre de choses et à des intervalles éloignés. Homère, au contraire, après un court préambule, introduit aussitôt un homme ou une femme ou quelque autre personnage, et il n'y en a pas qui n'ait un caractère : chacun a le sien.

Du merveilleux

5. Sans doute il faut mettre du merveilleux dans les tragédies, mais c'est surtout l'épopée qui admet ce qui est contraire à la raison et produit surtout l'étonnement, et cela parce qu'elle ne met pas devant les yeux le personnage qui agit; en effet, les détails de la poursuite d'Hector paraîtraient ridicules à la scène : les Achéens arrêtés, cessant la poursuite, et Achille les arrêtant d'un signe; dans l'épopée, ce ridicule n'est pas sensible. Le merveilleux est agréable; la preuve, c'est qu'en racontant tout le monde ajoute à ce qui est vrai, pensant plaire.

---

d'Homère. Ils n'est donc pas ici à sa place. Il faudrait le reporter après le § 6. En effet, le § 7 en est la suite. — Ὁρᾶν, sujet sous-entendu τὸν ἀκούοντα ou τὸν ἀναγιγνώσκοντα. — Ὁ δέ, à savoir Ἀχιλλεύς. — Λανθάνει, sujet ἅττα γελοῖά ἐστιν.

6. Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ, ἢ γενομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γενέσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. Διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ᾖ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. Παράδειγμα δὲ τούτου ἐκ τῶν Νίπτρων.

7. Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. Ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνῄρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ καὶ φαίνηται εὐλογωτέρως, ἐνδέχεσθαι καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειε, νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας.

XXV, 1. Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων

---

6. Τοῦτο, à savoir ὡς δεῖ τὸ ψευδῆ λέγειν. — Τούτου ὄντος : quand ce premier fait est, c'est-à-dire est vrai. — Παραλογίζεται ... ὡς ... conclut, par un paralogisme, que ... — Τούτου : à savoir τοῦ παραλογίζεσθαι ὡς ὄν. — Νίπτρων : v. XVI, 1, n.

7. Προαιρεῖσθαι ... ἀπίθανα : cf. XXV, 15. — Τέ : v. XVII, 3, n. — Συνίστασθαι, au passif (sujet τοὺς λόγους), dépend de δεῖ. — Οἰδίπους : l'*Œdipe roi* de Sophocle. La phrase complète serait : ὥσπερ Οἰδίπους ἔχει τὸ τὸν Οἰδίπουν μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν. — Ἠλέκτρᾳ : l'*Electre* de Sophocle. — Μύσοις : tragédie d'Eschyle. — Ἀνῄρητο ἄν ὁ μῦθος, à savoir εἰ ἔσχε μηδὲν ἄλογον. — Ἐνδέχεσθαι dépend de δεῖ. — Ἔκθεσιν : *Odyssée*, XIII. — Δῆλον, sous-entendez ἐστί. — Ὁ ποιητής : Homère. — Ἀργοῖς : qui ne servent pas à produire τὸ τῆς ἐποποιίας ἔργον.

XXV, 1. Προβλήματων καὶ λύσεων. Par ces problèmes et ces solutions, Arist. entend les critiques qui peuvent être adressées soit à la poésie en général, soit

Mérites d'Homère

6. C'est surtout Homère qui a appris aux autres poètes à dire comme il faut les choses mensongères. Le moyen est le paralogisme. En effet, lorsqu'une chose étant ou arrivant, une autre est ou arrive, les hommes croient, si la seconde est vraie, que la première l'est aussi; or celle-ci est fausse. Aussi faut-il, si le premier fait est faux, le faire suivre d'un autre, qui serait ou arriverait nécessairement si le premier était vrai; en effet, sachant que le second est vrai, l'on en conclut, par un paralogisme, que le premier est également vrai. On en a un exemple dans la scène du *Bain*.

De l'impossible vraisemblable

7. Il faut préférer l'impossible vraisemblable au possible invraisemblable. Les sujets ne doivent pas être formés de parties contraires à la raison; ils ne doivent contenir rien qui ne soit raisonnable, ou bien il faut que ce soit en dehors de la fable (par exemple, Œdipe ignore comment est mort Laïus), et non dans le drame (comme, dans l'*Electre*, le récit des Jeux Pythiens et, dans *les Mysiens*, l'arrivée du muet de Tégée en Mysie). Dire que supprimer ces parties, ce serait supprimer la fable, serait ridicule; il fallait commencer par la composer autrement. Mais si le poète y fait entrer une chose qui ne soit pas fondée en raison et s'il sait la rendre plus raisonnable qu'on ne peut s'y attendre, alors l'étrange même peut y être admis; en effet, ce qu'il y a de contraire à la raison dans l'*Odyssée*, le débarquement d'Ulysse, ne serait vraisemblablement pas supportable, raconté par un mauvais poète; mais Homère atténue et dissimule ce qu'il y a d'étrange dans son récit par d'autres qualités. Il faut donner tous ses soins au discours dans les parties accessoires où il n'y a ni caractères ni pensées; au contraire, un discours trop brillant cache les caractères et les pensées.

Problèmes et solutions

XXV, 1. Quant aux problèmes et à leurs solutions, au nombre

---

aux œuvres des poètes en particulier et les réponses qui peuvent y être faites. Cf. à la fin du § 1 : τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν λύειν, et c. XXVII, 1 : περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων. — 'Ex indique la source des critiques et des réponses.

[ἂν] εἰδῶν ἐστιν, ὧδ᾽ ἂν θεωροῦσιν γένοιτ᾽ ἂν φανερόν. Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ᾽ ἐξαγγέλλεται λέξει <ἢ κυρίοις ὀνόμασιν > ἢ καὶ γλώτταις καὶ μεταφοραῖς· καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεως ἐστί, δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. Αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ᾽ αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. Εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι <ὀρθῶς, ἡμάρτηται δὲ δι᾽> ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα ἢ τὸ καθ᾽ ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἷον [τὸ] κατ᾽ ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην ὁποιανοῦν, ἢ ἀδύνατα πεποίηται, οὐ καθ᾽ ἑαυτήν. Ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

2. Πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην. Ἀδύνατα πεποίηται· ἡμάρτηται, ἀλλ᾽ ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὑτῆς· τὸ γὰρ τέλος εἴρηται, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. Παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος δίωξις. Εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ ἧττον ἐνεδέχετο

— Γένοιτ᾽ ἄν : sujet indéterminé : la vérité apparaîtrait. — Μιμητής. Cf. I, 2 et *Introduction* (*De la tragédie*, § 1). — Μιμεῖσθαι, sujet τὸν ποιητήν. — Τριῶν ὄντων ... ἕν : un de ces trois objets. Cf. c. II. — Ταῦτα : ces trois sortes d'objets. — Λέξει. Cf. VI, 3 et 9 et XIX, 4-XXII. — Κυρίοις ὀνόμασιν : v. XXI, 2. — Γλώτταις : v. XXI, 2. — Μεταφοραῖς : v. XXI, 3. — Πάθη : les manières d'être. Le mot πάθος est ainsi défini dans la *Métaphys.*, VI, 21, 1022, b, 15-8. Πάθος λέγεται ἕνα μὲν τρόπον ποιότης καθ᾽ ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρόν, καὶ βαρύτης καὶ κουφότης, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. — Ταῦτα, à savoir τὰ τῆς λέξεως πάθη ; autrement dit δίδομεν τὸ τὴν λέξιν ἀλλοιοῦν. — Πολιτικῆς, ποιητικῆς, sous-entendez τέχνης. V. I, 1, n. — Διττὴ ἁμαρτία : Arist. distingue deux genres de fautes : ou bien la poésie se propose d'imiter une chose qu'elle ne peut imiter (ἀδυναμία. Cf. δύναμις, I, 1 et n.); alors elle pèche contre elle-même (καθ᾽ ἑαυτήν) ; ou bien elle veut soit imiter un objet, qu'elle peut imiter, autrement qu'il n'est dans la réalité (μὴ ὀρθῶς). soit créer des choses qui ne sauraient exister (ἀδύνατα πεποίηται); alors elle pèche, non pas contre elle-même, mais contre tel ou tel art. La faute n'est pas essentielle, mais accidentelle (κατὰ συμβεβηκός). C'est, en effet, le sens qu'Arist. attache au mot συμβεβηκός. Cf. *Métaphys.*, IV, 30, 1025, a, 14-5 : Συμβεβηκὸς λέγεται ὃ ὑπάρχει μέν τινι καὶ ἀληθὲς εἰπεῖν, οὐ μέντοι οὔτ᾽ ἐξ

et à la nature de leurs espèces, la vérité apparaîtrait à qui les considérerait comme il va être dit. Puisque le poète est imitateur, tout comme s'il était peintre ou tout autre artiste en figures, il imite toujours nécessairement les choses de l'une de ces trois façons : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont; ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent; ou bien telles qu'elles doivent être. Ces imitations se font par le discours, soit par des mots usuels, soit par des expressions dialectales (ou poétiques) et des métaphores; les manières d'être du discours sont nombreuses, car nous en laissons le libre choix aux poètes. De plus, la règle de ce qui est bien n'est pas la même pour l'art poétique et la politique, ni pour l'art poétique et un autre art. Pour l'art poétique, il y a deux sortes de fautes : les unes essentielles, les autres accidentelles. En effet, s'il se proposait d'imiter comme elles sont des choses qu'il est impuissant à imiter, il pècherait contre lui-même; mais s'il se proposait d'imiter une chose autrement qu'elle n'est dans la réalité, par exemple, un cheval levant à la fois les deux pieds droits, ou s'il manquait contre chaque art en particulier, par exemple la médecine ou n'importe quel autre, ce n'est pas contre lui-même qu'il pècherait. Il faut donc se placer à ces divers points de vue pour répondre aux critiques qui font l'objet des problèmes.

2. D'abord les fautes contre l'art même. On a imité des choses qui ne peuvent exister. C'est une faute; mais, au point de vue de l'art poétique, il n'y a rien à dire, s'il a atteint son but. En effet, ce but était, comme on l'a dit, de rendre plus frappante cette partie impossible ou une autre. Exemple, la poursuite d'Hector. Mais s'il était possible d'atteindre plus ou moins ce but

---

ἀνάγκης οὔτ ἐπὶ τὸ πολύ. V, 2, 1026, b, 31-3 : Ὃ γὰρ ἂν ᾖ μήτ' αἰεὶ μήθ' ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, τοῦτό φαμεν συμβεβηκὸς εἶναι. — Αὑτῆς équivaut à καθ' αὑτήν. — Προελέσθαι, à savoir μιμήσασθαι, exprimé dans la phrase précédente. — Τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα : la faute commise contre chaque art en particulier, médecine ou autre, mais non contre l'art poétique lui-même. — Ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα : en les considérant de ces divers points de vue.

2. Τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην, à savoir ἁμαρτήματα. — Τυγχάνει, sujet ἡ ποιητική. — Εἴρηται : v. XXIV, 5, ce qui est dit du merveilleux ; Arist. y cite le même exemple de la poursuite d'Hector. — Οὕτως, c'est-à-dire ἀδύνατα ποιοῦσα. — Αὐτό; à savoir τὸ μέρος : cette partie même, qui est ἀδύνατον.

ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμάρτηται οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι.

3. Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν.

4. Πρὸς δὲ τούτοις, ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ (οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν), ταύτῃ λυτέον.

5. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν· οἷον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνης, ἀλλ' οὖν φασι.

6. Τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων· « ἔγχεα δέ σφιν Ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος »· οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

7. Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς ὅν, ἢ ὅτε, ἢ ὅτῳ, ἢ οὗ ἕνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, <ἢ> μείζονος κακοῦ ἵνα ἀπογένηται.

— Τούτων, désigne les objets imités par le poète (τῶν πεποιημένων).

3. Κατὰ τὴν τέχνην : même sens que καθ' ἑαυτήν, au § 2. — Συμβεβηκός : v. la définition du § 2. — Ἤιδει, sujet ὁ ποιητής. C'est à Pindare qu'Arist. fait allusion. Il dit en effet, *Olympiques*, III, 51 : χρυσόκερων ἔλαφον θήλειαν. — Ἀμιμήτως : en ne l'imitant pas bien.

4. Ἀλλ' ἴσως . . : devant ces mots sous-entendez λεκτέον. C'est la réponse, qui, selon Arist., doit être faite à la critique.

5. Εἰ δὲ μηδετέρως : phrase elliptique : si l'on dit que les choses ne sont représentées ni comme elles devraient être, ni comme elles sont. — Ὅτι οὕτω

sans pécher contre les arts dont relèvent les objets imités, la faute n'a pas d'excuses; en effet, quand cela est possible, il ne faut commettre absolument aucune faute.

3. De plus, quelle est la nature de la faute? Est-elle essentielle ou accessoire? En effet, elle serait moindre, si le poète ignorait que la femelle du cerf n'a point de cornes, que si, en la peignant, il ne l'imitait pas bien.

4. En outre, au reproche de ne point imiter les objets tels qu'ils sont, on peut répondre qu'on les a du moins représentés tels qu'ils devraient être; par exemple, Sophocle disait qu'il peignait les hommes tels qu'ils devraient être, Euripide tels qu'ils sont. Telle est la réponse à faire.

5. Si l'on dit que les choses ne sont représentées ni comme elles devraient être, ni comme elles sont, répondez qu'elles sont telles qu'on les dit; telle est, par exemple, l'opinion qu'on a des dieux. Ce qu'on en dit n'est peut-être ni le mieux ni le vrai; peut-être en est-il comme dit Xénophane; c'est du moins ce que l'on dit.

6. Ce n'est peut-être pas mieux, mais c'est conforme à la réalité. Tel est, par exemple, ce qui est dit des armes : « Leurs lances étaient fichées droites par le bout ». Car c'était l'usage alors, comme aujourd'hui chez les Illyriens.

7. Pour ce qui est bien ou mal dit ou fait, il ne faut pas seulement considérer l'action ou la parole même, si elle est bonne ou mauvaise, mais aussi la personne qui agit ou parle, et à qui, quand, pour qui, pourquoi; par exemple, est-ce pour un plus grand bien qu'on veut obtenir, ou un plus grand mal qu'on veut éviter?

φασίν : devant ces mots sous-entendez λεκτέον. — Οὕτω λέγειν, à savoir ὥς φασιν. — Ἔτυχεν à savoir ὄντα; le sujet est τὰ περὶ θεῶν. — Ὥσπερ Ξενοφάνης, sous-entendez λέγει. Xénophane, en effet, tourne en ridicule le polythéisme populaire; il croyait à un dieu unique, spirituel, immuable et éternel.

6. Ἴσως ... εἶχεν : réponse à une autre critique : les choses représentées devraient être plus belles que dans la réalité. — « Ἔγχεα ... σαυρωτῆρος ». La citation est incomplète. Homère dit, *Iliade*, X, 152-3 :

« ... ἔγχεα δέ σφιν
ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος ἐλήλατο ... »

— Ἐνόμιζον, sujet indéterminé.

7. Ἢ μείζονος ἀγαθοῦ ... ἢ μείζονος κακοῦ, sous-entendez ἕνεκα.

8. Τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ « οὐρῆας μὲν πρῶτον »· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει, ἀλλὰ τοὺς φύλακας. Καὶ τόν Δόλωνα, « ὅς ῥ' ἤ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός », οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν· τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ « ζωρότερον δὲ κέραιε », οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον.

9. Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον « πάντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες <ἱπποκορυσταὶ> Εὗδον παννύχιοι· » ἅμα δέ φησιν « ἤ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν,... Αὐλῶν συρίγγων θ' ὅμαδον »· τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ πολλοί κατὰ μεταφορὰν εἴρηται· τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι· καὶ τὸ « οἴη δ' ἄμμορος » κατὰ μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον.

10. Κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ « δίδομεν δέ οἱ » καὶ « τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ ».

11. Τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς « αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' <εἶναι> », « Ζωρά τε <τὰ> πρὶν, κέκρητο ».

---

8. Τὰ δέ : d'autres difficultés. — Ὁρῶντα, à l'accusatif singulier, se rapportant au sujet sous-entendu de διαλύειν. — Γλώττῃ : v. XXI, 2. Après ce mot, suppléez δεῖ διαλύειν τὸ « οὐρῆας μὲν πρῶτον ». — « Οὐρῆας μὲν πρῶτον ... » : *Iliade*, I, 50. — Οὐ τοὺς ἡμιόνους, ἀλλὰ τοὺς φύλακας : dans l'*Iliade*, le mot οὐρεύς signifie mulet; mais dans un vers, d'ailleurs suspect (X, 84), il est employé dans le sens de gardien. — Λέγει : sujet sous-entendu ὁ ποιητής : il s'agit d'Homère. — Καὶ τὸν Δόλωνα ... κακός », verbe sous-entendu λέγει (sujet ὁ ποιητής). — « Ὅς ῥ' ἤ τοι ... κακός » : *Iliade*, X, 316, Les manuscrits de l'*Iliade* donnent ὅς δή τοι. — Οὐ τὸ σῶμα, sous-entendez λέγων, se rapportant au sujet sous-entendu ὁ ποιητής. — « Ζωρότερον δὲ κέραιε » : *Iliade*, IX, 203.

9. Μεταφοράν : v. XXI, 3. — Πάντες ... παννύχιοι » : *Iliade*, II, 1-2. — « Ἦ τοι ... ὅμαδον » : *Iliade*, X, 11-3. La citation est incomplète. Les vers d'Homère sont les suivants :

Ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν,
θαύμαζεν πυρὰ πολλά, τὰ καίετο Ἰλιόθι πρό,
αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὅμαδόν τ' ἀνθρώπων.

— Τὸ γὰρ πάντες ... πολύ τι. Cf. XXI, 3. — « Οἴη δ' ἄμμορος » : *Iliade*, XVIII, 489. Il s'agit de la Grande Ourse, dont le poète dit :

Οἴη δ' ἄμμορός ἐστι λοέτρων Ὠκεανοῖο.

8. D'autres difficultés doivent être résolues par des considérations tirées du discours, par exemple, de l'expression poétique, ainsi « οὐρῆας μὲν πρῶτον », car peut-être ce mot ne désigne-t-il pas les mulets, mais les gardiens. Il en est ainsi de ce que le poète dit de Dolon « ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός ». Il ne veut pas dire que Dolon avait le corps mal proportionné, mais le visage laid. En effet, les Crétois appellent εὐπρόσωπον ce qui a une belle forme. Ainsi encore de « ζωρότερον δὲ κέραιε ». Le poète ne veut pas dire « verse du vin *pur* », comme pour des ivrognes, mais « verse *plus vite* ».

9. Parfois l'expression est métaphorique, par exemple : « Donc tous les dieux et *tous* les hommes qui combattent sur un char dormaient toute la nuit ». Le poète dit en même temps : « Quand il regardait vers la plaine troyenne, ... il s'étonnait d'entendre le son des flûtes et des syringes et le tumulte des hommes ». En effet, le poète dit par métaphore *tous* au lieu de *beaucoup*, et *tout* est une manière de dire *beaucoup*. C'est encore par métaphore qu'il dit : « Elle est *seule* privée ... ». Il dit *seule* au lieu de *la plus connue*.

10. On peut aussi résoudre la difficulté par l'accent, comme Hippias de Thasos faisait pour δίδομεν dans « δίδομεν δέ οἱ » et pour οὗ dans « τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ ».

11. Par la ponctuation, comme dans ces vers d'Empédocle : « Aussitôt naquirent mortels les êtres qui auparavant étaient immortels », et « ce qui était pur auparavant subit un mélange ».

---

10. Κατὰ δὲ προσῳδίαν : suppléez ἔστι λύειν τὸ πρόβλημα (ou τὸ ἐπιτίμημα). De ce passage on peut rapprocher Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων, 23, 179, a, 14-5 : Πάλιν εἰ παρὰ προσῳδίαν ὀξεῖαν, ἡ βαρεῖα προσῳδία λύσις, εἰ δὲ παρὰ βαρεῖαν, ἡ ὀξεῖα. — Ἔλυεν : v. plus haut. — « Δίδομεν δέ οἱ » : *Iliade*, XXI, 297. Homère dit : δίδομεν δέ τοι εὖχος ἀρέσθαι. Arist. veut dire qu'au lieu d'accentuer δίδομεν (indicatif), on peut accentuer διδόμεν (infinitif). — « Τὸ μὲν ... ὄμβρῳ » : *Iliade*, XXIII, 328. Ici encore, ou lieu d'accentuer οὗ, on peut accentuer οὐ.

11. Τὰ δὲ διαιρέσει : comme au § 10, suppléez ἔστι λύειν τὸ πρόβλημα. Διαιρέσει signifie la séparation de deux mots par un signe de ponctuation. Dans les deux exemples cités la ponctuation n'est pas la même. Dans le premier, il faut ponctuer avant τὰ πρίν ; dans le second, après <ἃ> πρίν. — Ἐμπεδοκλῆς, sous-entendez ἐποίησεν (τάδε τὰ ἔπη).

12. Τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ, « παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ »· τὸ γὰρ πλέω ἀμφίβολόν ἐστιν.

13. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως· τῶν κεχραμένων οἶνόν φασιν εἶναι, ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης « Διὶ οἰνοχεύειν », οὐ πινόντων οἶνον, καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν πεποίηται « κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο ». Εἴη δ' ἂν τοῦτό γε <καὶ> κατὰ μεταφοράν.

14. Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τὸ « τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος » τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται ὡδί, ἢ ὡς μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνια ἀλόγως προυπολαμβάνουσιν καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει. Τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. Οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. Τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλῆνές φασι· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα καὶ εἶναι Ἰκάδιον, ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. Δι' ἁμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα <εἶναι> εἰκός ἐστιν.

---

12. Τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ : comme au § 10, sous-entendez ἔστι λύειν τὸ πρόβλημα. — « Παρῴχηκεν ... νύξ » : Pour résoudre l'équivoque, il suffit de se reporter à la phrase d'Homère (*Iliade*, X, 252-3) :

... παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ
τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται.

Détachés de la phrase, les mots « παρῴχηκεν ... νύξ » sont équivoques. On peut entendre ou plus de la moitié ou plus de deux tiers.

13. Τὰ δέ, à savoir ἔστι λύειν. — Ὅτι τῶν κεχραμένων, sous-entendez ἐστί. — Ὁ Γανυμήδης « Διὶ οἰνοχεύει » : v. *Iliade*, XX, 234, où il est dit de Ganymède :

τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεύειν.

— Οὐ πινόντων : le sujet n'est pas exprimé. C'est τῶν θεῶν ou τῶν ἀθανάτων. — Χαλκέας, à savoir φασὶν εἶναι. — « Κνημὶς ... κασσιτέροιο » : v. *Iliade*, XXI, 592-3 :

ἀμφὶ δέ οἱ κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο
σμερδαλέον κονάβησε ...

— Εἴη, à savoir λύειν. — Μεταφοράν : v. XXI, 3.

14. Ὑπεναντίωμά τι : une contradiction, c'est-à-dire deux choses contradictoires. V. XVII, 1, n. — Σημήνειε, qui a pour sujet τοῦτο (à savoir τὸ ὄνομα), n'a pas de régime. — « Τῇ ... ἔγχος » : Il convient, pour bien comprendre le sens des mots cités, de se reporter aux vers de l'*Iliade* (XX, 269-72) :

Ἀλλὰ δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας, αἳ δ' ἄρ' ἔτι τρεῖς
ἦσαν, ἐπεὶ πέντε πτύχας ἤλασε κυλλοποδίων,
τὰς δύο χαλκείας, δύο δ' ἔνδοθι κασσιτέροιο,
τὴν δὲ μίαν χρυσέην, τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος.

12. Par l'équivoque : « *la plus grande partie* de la nuit est passée », car *la plus grande partie* est équivoque.

13. D'autres difficultés peuvent être résolues en alléguant l'usage qui règle le discours : par exemple, on dit de n'importe quel mélange que c'est du vin; aussi dit-on de Ganymède qu'« il verse *le vin* à Zeus », bien que les dieux ne boivent pas de vin; c'est encore ainsi qu'on appelle *ouvriers en airain* ceux qui travaillent le fer; aussi a-t-on imaginé « la jambière d'un étain nouvellement ouvré ». On peut aussi expliquer ces expressions par la métaphore.

14. Il faut aussi, quand un mot semble signifier deux choses contradictoires, examiner combien de sens il peut avoir dans la phrase; voici, par exemple, l'expression « τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκον ἔγχος »; de combien de façons, sous cette forme, peut-elle signifier que la lance fut arrêtée par cette lame ? ou bien il faut prendre la question comme il convient surtout de le faire, c'est-à-dire à l'inverse de ceux dont parle Glaucon : se faisant contre toute raison une idée préconçue de certaines choses, ils commencent par condamner, raisonnant selon leur préjugé et blâmant le poète, comme s'il avait vraiment dit ce qu'il leur semble avoir dit, quand cela est contraire à leur manière de voir. C'est ce qui est arrivé pour Icarios. On pense qu'il était Lacédémonien. On trouve donc étrange que Télémaque, quand il vint à Lacédémone, ne l'ait pas rencontré. Mais il en est peut-être comme disent les Céphalléniens; ils prétendent que c'est chez eux qu'Ulysse prit femme et que le père de celle-ci était Icadios, et non Icarios. Il est vraisemblable que la difficulté provient d'une erreur.

L'un des principaux mss. de l'*Iliade* donne, comme les mss. de la *Poétique*, χάλκεον. La phrase d'Arist. doit être ainsi expliquée : τὸ « τῇ ῥ' ἔσχετο χαλκέον ἔγχος » est le sujet; ἐνδέχεται, le verbe, signifiant admettre; τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι, le complément; ὡδί signifie ainsi, sous cette forme (« τῇ ῥ' ἔσχετο »). On voit en quoi consiste l'ὑπεναντίωμα. Si l'on entend, comme il convient de le faire : « c'est là que s'arrêta la lance d'airain », τῇ est traité comme un adverbe et ἔσχετο comme un moyen; si l'on interprète : « c'est par celle-ci que fut arrêtée la lance d'airain », il faut considérer τῇ comme un pronom et ἔσχετο comme un aoriste passif. — Ἢ ὥς μαλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι : à savoir δεῖ ἐπισκοπεῖν. — Κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ ὡς Γλαύκων λέγει : à l'opposé de ce que dit Glaucon, c'est-à-dire à l'inverse de ceux qui font ce que dit Glaucon. — Αὐτοί : d'eux-mêmes, de leur mouvement, c'est-à-dire sans avoir raisonné. — Εἰρηκότος : sujet sous-entendu τοῦ ποιητοῦ. — Ὅ τι δοκεῖ, ce qu'il leur semble avoir dit. — Εἶναι, à savoir πατέρα τῆς γυναικὸς, ἧς ἔγημεν.

15. Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ <δυνατόν, καὶ πρὸς τὸ βέλτιον οὐκ ἴσως> δυνατὸν τοιούτους εἶναι, οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Πρὸς ἅ φασιν, τἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. Τὰ δ' ὑπεναντία ὡς εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται. Ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου.

16. Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν, ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. Αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα.

---

15. Ὅλως : v. IV, 1, n. — Τὴν ποίησιν désigne ici les convenances, les exigences de la poésie. — Ἀνάγειν : ramener une chose à une autre pour résoudre une difficulté. Arist. emploie ἀνάγειν comme synonyme de ἀναλύειν : ex. Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων, 6, 164, a, 17-20 : Ἢ δὴ οὕτως διαιρετέον τοὺς φαινομένους συλλογισμοὺς καὶ ἐλέγχους, ἢ πάντας ἀνακτέον εἰς τὴν τοῦ ἐλέγχου ἄγνοιαν, ἀρχὴν ταύτην ποιησαμένους· ἔστι γὰρ ἅπαντας ἀναλῦσαι τοὺς λεχθέντας τρόπους εἰς τὸν τοῦ ἐλέγχου διορισμόν. — Τοιούτους, attribut de τοὺς ἀνθρώπους sous-entendu. — Αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν : cf. XXIV, 7. — Παράδειγμα, cf. XV, 5 : παράδειγμα σκληρότητος. — Πρὸς ἅ φασιν répond à πρὸς τὴν δόξαν. — Τέ : v. XVII, 3, n. — Ὅτι : devant ce mot suppléez ἔστι. La phrase doit être ainsi entendue : si déraisonnable que soit une chose, elle peut ne pas l'être par quelque endroit (ὅτι) ou dans quelque circonstance (ποτέ). — Γίνεσθαι : sujet indéterminé (τί). — Ὑπεναντία : v. la n. sur ἐπεναντίωμα, au § 14. — Ὡς εἰρημένα : dans la forme où elles sont dites. — Σκοπεῖν dépend encore de δεῖ, exprimé plus haut devant ἀνάγειν. — Τοῖς λόγοις : la dialectique. — Ἔλεγχοι (sous-entendez εἰσίν) : ce mot qui est défini dans les *Analyt. premiers*, 20, 66, b, 11 : ὁ γὰρ ἔλεγχος ἀντιφάσεως συλλογισμός, et dans la *Rhétor.*, III, 9, 1410, a, 22-3 : ὁ γὰρ ἔλεγχος συναγωγὴ τῶν ἀντικειμένων ἐστίν, désigne le raisonnement qui consiste à opposer les contraires pour faire comprendre ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas. Ce raisonnement diffère du syllogisme en ce qu'à une affirmation, il oppose une négation· par ex. : tout homme est mortel ; Zeus n'est pas un homme ; donc Zeus n'est pas mortel. — Εἰ ... ὡσαύτως, sous-entendez ἐστί. — Εἰ τὸ αὐτό : s'il s'agit du même objet. — Πρὸς τὸ αὐτό : s'il s'agit du même objet par rapport à la même chose. — Ὡσαύτως : s'il s'agit du même objet par rapport à la même

15. En général il faut pour juger de l'impossible se demander si la poésie exige qu'il en soit ainsi, si cela vaut mieux, si telle est l'opinion. Pour la poésie, l'impossible vraisemblable est préférable au possible invraisemblable. Pour le changement en mieux, il est peut-être impossible que les hommes soient tels que les peignait Zeuxis, mais il vaut mieux les peindre comme il a fait; en effet, il faut que le modèle créé par le poète vaille mieux que la réalité. A ce que dit le commun des hommes doivent être ramenées les choses contraires à la raison : si déraisonnables qu'elles soient, elles peuvent ne pas l'être par quelque endroit ou en quelque circonstance. Quant aux choses qui, dans la forme où elles sont dites, impliquent contradiction, il faut les examiner comme on raisonne dans la dialectique, en opposant les contraires, et considérer si c'est le même objet, si cela se rapporte à la même chose et de la même façon. Il faut donc considérer la personne même du poète, ce qu'il a en vue en parlant et tout ce que peut supposer un homme sensé. On blâmera justement ce qui est dénué de raison et ce qui est méchant, quand, sans la moindre nécessité, on emploie ce qui n'est pas raisonnable, comme le fait Euripide pour sa tragédie d'*Egée*; ou quand on représente la méchanceté, comme le Ménélas de sa tragédie d'*Oreste*.

16. En résumé, les sujets de blâme se tirent de cinq lieux : l'impossible, le déraisonnable, le nuisible, le contradictoire, la faute contre les règles de l'art. Quant aux moyens d'y répondre, il faut les chercher dans les formules qui ont été dites et qui sont au nombre de douze.

---

chose et de la même façon. — Ὥστε καί, à savoir δεῖ σκοπεῖν. — Αὐτόν : à savoir τὸν ποιητήν. — Φρόνιμος : sous-entendez τίς. — Ἐπιτίμησις au sens concret de sujet de blâme. — Χρήσηται, sujet sous-entendu ὁ ποιητής. — Αἰγεῖ : tragédie perdue. — Τοῦ Μενελάου, à savoir τῇ πονηρίᾳ. Arist. a fait la même observation XV, 2. — Ὀρέστῃ : l'*Oreste* d'Euripide.

16. Εἰδῶν : v. XIX, 3, n. — Φέρουσιν : sujet indéterminé. — Ἀριθμῶν : ce mot désigne ici les formules, les types de réponses (λύσεις) qui peuvent être faites aux objections. Ces types sont, en effet, au nombre de douze : v. § 2-13.

XXVI, 1. Πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. Εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστιν ἀεί, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν· ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς, ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι, <οἳ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτική, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.

2. Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία, ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ ᾄδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων. 3. Ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν· εἰ οὖν ἐστι τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. 4. Ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία· καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι,

---

XXVI, 1. Εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ ... χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη : **c'est là une objection** (ἀπορία) **qu'Arist.** développe **pour la réfuter dans les §§ 2-7, où il démontre la supériorité de la tragédie sur l'épopée. — Φορτική : Ce mot signifie grossier. Dans l'*Ethique*,** φορτικός **est opposé à** χαρίεις. **Parlant de l'idée que les hommes se font du bonheur, Arist. dit :** Οἱ μὲν πολλοὶ καὶ φορτικώτατοι τὴν ἡδονήν .., οἱ δὲ χαρίεντες καὶ πρακτικοὶ τιμήν **(I, 5, 1095, b, 16-23). Dans la *Polit.*, traitant du mouvement des rythmes, il remarque que** οἳ μὲν γὰρ ἔχουσιν ἦθος στασιμώτερον, οἳ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἳ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἳ δὲ ἐλευθεριωτέρας **(VIII, 5, 1340, b, 8-10).** Dans le même **traité, le mot est même appliqué au spectateur et opposé à** ἐλεύθερος **et à** πεπαιδευμένος : Ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττός, ὃ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὃ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ τοῖς τοιούτοις πρὸς ἀνάπαυσιν. — Αἰσθανομένων **se rapporte** à τῶν θεατῶν, **sous-entendu. —** Αὐτὸς προσθῇ, **sujet sous-entendu :** ὁ ποιητής. **Cf. XXIV,** 5. — Κινοῦνται, **au pluriel, après** προσθῇ,

Comparaison de la tragédie et de l'épopée

XXVI, 1. L'imitation épique vaut-elle mieux que l'imitation tragique, c'est une question qui peut se discuter. En effet, on pourrait dire ceci : si l'imitation la moins grossière est la meilleure, et si telle est toujours celle qui s'adresse à de meilleurs spectateurs, il est trop évident que celle qui imite tout est grossière. Car, les poètes, sous prétexte que, s'ils n'ajoutaient rien, les spectateurs ne comprendraient pas, se donnent beaucoup de mouvement, à l'exemple des mauvais joueurs de flûte, qui font la pirouette, s'ils doivent imiter le disque, ou tirent à eux le coryphée, s'ils jouent Scylla. Or, on peut dire de la tragédie ce que les anciens acteurs disaient de leurs successeurs : Mynniscos appelait Kallipidès un singe, sous prétexte que son jeu était trop forcé; c'est aussi ce qu'on disait de Pindaros. Ce que cette nouvelle école est à l'ancienne, tout l'art tragique l'est à l'épopée. Celle-ci s'adresse aux gens distingués, qui, pour comprendre, n'ont pas besoin des gestes; la tragédie s'adresse à des gens du commun; or, si elle est grossière, il est évident qu'elle est inférieure.

2. D'abord on peut répondre que le reproche ne vise pas la poésie même, mais la déclamation, car l'on peut forcer l'expression, même en récitant un poème épique, comme Sosistratos, et en chantant, comme Mnasitheos d'Oponte. Ensuite tout mouvement ne doit pas être condamné, puisque la danse ne l'est pas, mais seulement la danse grossière : c'est ce qu'on reprochait à Kallipidès et qu'on reproche maintenant à d'autres, qui imitent des femmes de caractère servile. 3. De plus, la tragédie atteint son but même sans le mouvement, tout comme l'épopée; car on la comprend parfaitement à la lecture; si elle est supérieure par ailleurs, elle n'a pas besoin de cet élément. 4. Elle a encore un avantage : elle a toutes les parties de l'épopée, car elle pour-

---

bien que le sujet soit le même. — Ἡ ὅλη τέχνη, à savoir τῆς τραγῳδίας. — Ἐπιεικεῖς : v. XIII, 1, n. — Σχημάτων : v. I, 3, n.

2. Ποιητικῆς : v. I, 1, n. — Ὑποκριτικῆς, sous-entendu τέχνης : v. XIX, 4, n. — Σημείοις : ce sont les signes par lesquels se manifestent les caractères. — Ὅπερ, à savoir ἐποίει, exprimé plus bas.

3. Τὸ αὑτῆς : l'effet qui lui est propre. Cf. ἔργον, XIII, 1.

4. Ἔπειτα : suppléez ἐστὶν (ἡ τραγῳδία) κρείττων τῆς ἐποποιίας. — Μέτρῳ : v.

καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. Εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. 5. Ἔτι τὸ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς. 6. Ἔτι ἧττον [ἡ] μία μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν· σημεῖον δέ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν [μιμήσεως] πλείους τραγῳδίαι γίνονται· ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ, λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη, καὶ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. 7. Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτάς, ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

XXVII, 1. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα,...

XIII, 1, n. — Συνίστανται. **Cf.** ***Dissertat. anonyme sur la poésie, la tragédie et la comédie*****, § 7 :** Ἡ ὄψις μεγάλην χρείαν τοῖς δράμασι τὴν συμφωνίαν παρέχει. — Ἐπὶ τῶν ἔργων **: devant les faits eux mêmes, c'est-à-dire à la représentation.**

5. Τὸ ... εἶναι, **régime de** ἔχει (ἡ τραγῳδία) **sous-entendu. —** Οἰδίπουν **:** ***l'Œdipe-roi.***

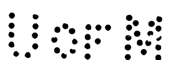
6. Ὁποιασοῦν, **à savoir** ἐποποιίας, **dont l'idée est impliquée dans** ἐποποιῶν. — Ποιῶσιν **: sujet** οἱ ἐποποιοί. — Τοῦ μέτρου **: les dimensions qui conviennent à l'épopée. —** Πλειόνων πράξεων **: il s'agit ici, non de l'action principale, mais des actions épisodiques. —** Καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει **: anacoluthe; le sujet de** ἔχει **est** μέρη.

7. Ἔργῳ **: v. XIII, 1, n. —** Τυγχάνουσα **: participe causal.**

rait aussi se servir du vers hexamètre; de plus elle fait une grande place à la musique, et grâce au spectacle, elle donne au spectateur tous les plaisirs à la fois et très vivement. En outre, elle est claire et à la lecture et à la représentation. 5. Ajoutez qu'avec une moindre étendue elle atteint au but de l'imitation. Ce qui est condensé fait plus de plaisir que ce qui est dispersé sur un long espace de temps; je dis par exemple que l'*Œdipe* de Sophocle ferait moins de plaisir, si on le développait en autant de vers qu'il y en a dans l'*Iliade*. 6. De plus, l'imitation des poètes épiques est moins une : la preuve c'est que de n'importe quelle épopée, on peut faire plusieurs tragédies ; de sorte que si le poète épique ne représente qu'une action et la raconte brièvement, son poème semblera se terminer en queue de rat ; s'il lui donne l'étendue qu'exige l'épopée, il semblera délayé ; mais je dis que si son poème se compose de plusieurs actions, comme l'*Iliade* et aussi l'*Odyssée*, il comprend plusieurs parties de ce genre, ayant chacune l'étendue qui convient ; cependant ces poèmes sont aussi bien composés que possible. 7. Si la tragédie est supérieure pour toutes ces raisons et de plus parce qu'elle atteint mieux la fin de l'art (car il ne faut pas que la tragédie et l'épopée donnent n'importe quel plaisir, mais celui qui a été défini), il est évident que touchant mieux au but, elle a l'avantage sur l'épopée.

XXVII, 1. Sur la tragédie et l'épopée, leurs formes, leurs parties, le nombre et la nature des différences qu'il y a entre ces parties, les raisons pour lesquelles épopées et tragédies sont bonnes ou mauvaises, les critiques qu'on peut leur adresser, les réponses qu'il convient d'y faire, c'est assez parlé...

XXVII, 1. Μὲν οὖν : à ces particules ne correspond pas la particule δέ. Il y a donc une lacune après τοσαῦτα. C'est là que commençaient les développements consacrés à la comédie, qui formaient le second livre du traité (v. *Introduction, Du plan de la Poétique*).



1. Τῆς ποιήσεως

- ἡ μὲν ἀμίμητος
  - ἱστορική,
  - παιδευτική
    - ὑφηγητική,
    - θεωρητική,
- ἡ δὲ μιμητή
  - τὸ μὲν ἐπαγγελτικόν,
  - τὸ δὲ δραματικὸν καὶ πρακτικὸν
    - κωμῳδία,
    - τραγῳδία,
    - μίμους,
    - σατύρους.

Ἡ τραγῳδία ὑφαιρεῖ τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ δέους, καὶ ὅτι συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου. Ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.

2. Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου, χωρὶς ἑκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἴδεσι δρῶντος καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθη-

---

1. Τῆς ποιήσεως : De ce tableau peut être rapproché ce morceau de Diomèdes, que nous reproduisons d'après Gaisford (T. I, p. 358 de son *Hephestionis Alexandrini* Enchiridion) :

« *De pœmatibus.*

Pœmatis genera sunt tria. Aut enim activum est vel imitativum, quod Græci δραματικόν vel μιμητικόν; aut enarrativum vel enunciativum, quod Græci ἐξηγητικόν vel ἀπαγγελτικόν dicunt ; aut commune vel mixtum, quod Græci κοινόν vel μικτόν appellant. Δραματικόν vel activum est in quo personæ agunt solæ, sine ullius pœtæ interlocutione, ut se habent tragicæ et comicæ fabulæ : quo genere scripta est prima Bucolicon et ea cujus initium est

« Quo te Mœri pedes ? »

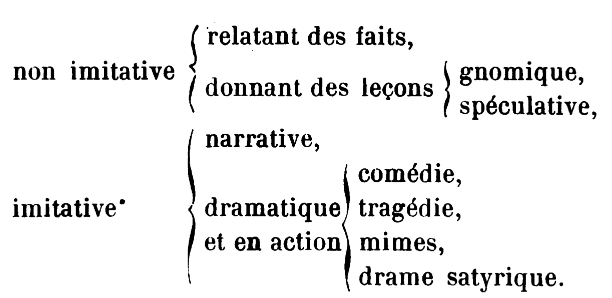
'Εξηγητικόν est vel enarrativum in quo pœta ipse loquitur sine personæ ullius interlocutione, ut se habent tres Georgici et prima pars quarti : item Lucretiana carmina et cætera his similia.

De generibus poëmatos dramatici vel activi.

Pœmatos dramatici vel activi genera sunt quatuor : apud Græcos tragica, comica, satyrica, mimica; apud Romanos prætextata, tabernaria, Atellana, planipes.

Dissertation anonyme sur la poésie, la tragédie et la comédie
(Proleg. X, d)

1. Poésie



La tragédie fait sortir de l'âme les passions qui tiennent de la crainte par le moyen de la pitié et de la crainte, et parce qu'elle cherche à ramener la crainte à une juste mesure. Elle a pour mère l'affliction.

2. La comédie est l'imitation d'une action risible, exempte de malheur, étendue et complète, dans un langage orné de façon différente selon ses diverses parties, faite par des personnages qui agissent, et non au moyen du récit, opérant par le plaisir

---

Exegetici vel enarrativi species sunt tres, angeltice, historice, didascalice. Angeltice est qua sententiæ scribuntur, ut est Theognidis liber; item chriæ. Historice est qua narrationes et genealogiæ componuntur, ut est Hesiodi Γυναικῶν κατάλογος, et similia. Didascalice est qua comprehenditur philosophia, ut libri Varronis, Empedoclis et Lucretii, item astrologia, ut Φαινόμενα Arati et Ciceronis et Georgica Virgilii et his similia.

De specie poëmatos communis.

Κοινοῦ vel communis poëmatos species prima est heroïca, ut est Iliados et Aeneidos; secunda lyrica, ut est Archilochi et Horatii ». — Ἀμίμητος : selon Arist. toute poésie est imitative (*Poét.*, I, 3). Cette classification ne lui appartient donc pas. — Ἱστορική : ex. : la *Théogonie*. — Ὑφηγητική : ex. : les poèmes de Théognis. — Θεωρητική : ex. les poèmes de Parménide et d'Empédocle, à qui Arist. refuse le nom de poète (*Poét.*, I, 3). — Τραγῳδία. Cf. *Poét.*, VI, 1. Sur cette définition v. *Introduction*, *De la tragédie*.

2. Κωμῳδιά : sur cette définition, v. *Introduction* (*De la comédie*). — Γίνεται δὲ ὁ γέλως : Cf. *Dissert. anonyme sur la comédie*, 17-8.

μάτων κάθαρσιν. Ἔχει δὲ πατέρα τὸν γέλωτα. Γίνεται δὲ ὁ γέλως

ἀπὸ τῆς λέξεως {
- κατὰ ὁμωνυμίαν,
- συνωνυμίαν,
- ἀδολεσχίαν,
- παρωνυμίαν,
- ὑποκόρισμα,
- ἐξαλλαγὴν { παρὰ πρόσθεσιν / καὶ ἀφαίρεσιν,
- σχῆμα λέξεως { φωνῇ, / τοῖς ὁμογένεσι.

3. Ὁ ἐκ τῶν πραγμάτων γέλως {
- ἐκ τῆς ὁμοιώσεως χρήσει { πρὸς τὸ χεῖρον, / πρὸς τὸ βέλτιον,
- ἐκ τῆς ἀπάτης,
- ἐκ τοῦ ἀδυνάτου,
- ἐκ τοῦ δυνάτου καὶ ἀνακολούθου,
- ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν,
- ἐκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν,
- ἐκ τοῦ χρῆσθαι φορτικῇ ὀρχήσει,
- ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρεὶς τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνῃ,
- ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ᾖ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων.

4. Διαφέφει ἡ κωμῳδία τῆς λοιδορίας· ἐπεὶ ἡ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διέξεισιν, ἡ δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως.

5. Ὁ σκώπτων ἐλέγχειν θέλει ἁμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος.

6. Συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμῳδίαις.

7. Κωμῳδίας ὕλη {
- μῦθος,
- ἦθος,
- διάνοια,
- λέξις,
- μέλος,
- ὄψις.

---

4. Λοιδορίας : ce mot nous semble désigner la satire; au § 1, σατύρους s'appliquait au drame satyrique.

et le rire la purification des passions du même genre. Elle a pour père le rire. Le rire naît

des paroles
- par équivoque,
- tautologie,
- redite,
- sobriquet,
- diminutif,
- altération { en ajoutant / en retranchant } au mot,
- le débit { par le ton de la voix / et l'imitation d'autres voix.

3. Le rire naît des actes
- du travestissement { en plus mal, / en mieux,
- de la mystification,
- de l'impossibilité,
- du possible incohérent,
- de l'inattendu,
- de l'emploi de masques laids,
- des danses grossières,
- de ce que l'on choisit le pire, quand on pourrait prendre le mieux,
- du discours incohérent et sans suite.

4. La comédie diffère de la satire; en effet, la satire expose les vices à mots découverts; la comédie exige ce qu'on appelle l'allusion.

5. La raillerie s'applique à convaincre des défauts de l'âme et du corps.

6. La crainte tend à un juste milieu dans la tragédie, ainsi que le risible dans la comédie.

7. Matière de la comédie
- fable,
- caractère,
- pensée,
- discours,
- chant,
- spectacle.

---

6. Συμμετρία : v. *Introduction* (*De la tragédie*, § IX; *De la comédie*, § 3). — Γελοίου : on attendrait γέλωτος. V. en effet, § 2 : δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Μῦθος κωμικός ἐστιν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν. Ἤθη κωμῳδίας τά τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικὰ καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. Διανοίας μέρη δύο, γνώμη καὶ

πίστις { ὅρκοι,
συνθῆκαι,
μαρτυρίαι,
βάσανοι,
νόμοι.

Κωμικὴ ἐστι λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. Δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς πρόσωποις, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ. Μέλος τῆς μουσικῆς ἐστιν ἴδιον· ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς αὐτοτελεῖς ἀφορμὰς δεήσῃ λαμβάνειν. Ἡ ὄψις μεγάλην χρείαν τοῖς δράμασι τὴν συμφωνίαν παρέχει. Ὁ μῦθος καὶ ἡ λέξις καὶ τὸ μέλος ἐν πάσαις κωμῳδίαις θεωροῦνται, διάνοιαι δὲ καὶ ἦθος καὶ ὄψις ἐν ὀλίγαις.

8. Μέρη τῆς κωμῳδίας τέσσαρα : πρόλογος, χορικὸν, ἐπεισόδιον, ἔξοδος. Πρόλογός ἐστιν μόριον κωμῳδίας τὸ μεχρὶ τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ. Χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον, ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν.

Ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν. Ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

9. Τῆς κωμῳδίας { παλαιά· ἡ πλεονάζουσα τῷ γελοίῳ,
νέα· ἡ τοῦτο μὲν προιεμένη, πρὸς δὲ τὸ σεμνὸν ῥέπουσα,
μέση· ἡ ἀπ' ἀμφοῖν μεμιγμένη.

---

8. Παλαιὰ, νέα : **sur la différence qu'Arist. établit entre la comédie ancienne et la comédie nouvelle, v.** ***Introduction (De la comédie,*** **§ 3). Cf. aussi** ***Dissert. anonyme sur la comédie,*** **§§ 9, 14-6.**

La fable comique se compose d'actions risibles. Les caractères de la comédie sont les bouffons, les moqueurs et les hâbleurs. Dans la pensée, il y a deux parties :

l'opinion,

le témoignage { serments, conventions, témoignages, question, lois.

Le discours comique est commun et vulgaire. Il faut que le poète comique attribue à ses personnages son propre idiôme, mais, dans certains cas, il doit les faire parler comme dans leur pays. Le chant appartient à la musique; il faudra donc emprunter à celle-ci les moyens qui lui sont propres. Le spectacle est d'une grande utilité pour le drame, dont il fait concourir à l'effet tous les moyens d'expression. La fable, le discours et le chant se retrouvent dans toutes les comédies; les pensées, les caractères et le spectacle dans quelques-unes seulement.

8. Les parties de la comédie sont au nombre de quatre : prologue, *choricon*, épisode, exode. Le prologue est la partie de la comédie qui précède l'entrée du chœur. On appelle *choricon* un chant du chœur ayant une certaine étendue. L'épisode est ce qui sépare deux chants du chœur. L'exode est ce qui est dit après le dernier chant du chœur.

9. On distingue la comédie { ancienne, dans laquelle le rire déborde, nouvelle, qui préfère le rire, mais incline au sérieux, moyenne, mélange de l'ancienne et de la nouvelle.

9. Cf. *Dissert. anonyme sur la comédie*, § 9.

’ΕΚ ΤΟΥ ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΙΔΙΑΣ.

1. Κωμωδίαι λέγονται τὰ τῶν κωμικῶν ποιήματα, ὡς τὰ τοῦ Μενάνδρου, ’Αριστοφάνους, Κρατίνου καὶ τῶν ὁμοίων. Εὑρέθη δὲ ἡ κωμωδία, ὥς φασιν, ἐξ αἰτίας τοιαύτης· 2. Τὸ παλαιὸν ἐν ταῖς κώμαις ἀδικούμενοί τινες ὑπό τῶν ἐν ’Αθήνησι πολιτῶν καὶ θέλοντες ἐλέγχειν αὐτοὺς κατήεσαν ἐν τῇ πόλει· καὶ νυκτὸς καθευδόντων πάντων περιίοντες περὶ τὰς ἀγυιὰς ἔλεγον ἀνωνύμως τὰς βλάβας, ἃς ἔπασχον ὑπ’ αὐτῶν, τοιαῦτα λέγοντες· « ἐνταῦθα μένει τις τάδε καὶ τάδε ποιῶν τισὶ τῶν γεωργῶν καὶ οὐ μετρίας βλάβας ἐπιφέρων αὐτοῖς »· ὥστε τοὺς γειτνιῶντας ἀκούοντας ἡμέρας γενομένης πρὸς ἀλλήλους λέγειν, ἃ νύκτωρ παρὰ τῶν γεωργῶν ἤκουσαν. 3. ’Επονείδιστον δὲ ἦν τοῦτο τῷ ἀδικοῦντι· ὥστε καὶ πολλοῖς τῶν ἀδικούντων τὸ τοιοῦτο διορθώσεως γέγονεν αἴτιον αἰσχυνομένοις τὴν ὕβριν. Ὅθεν τοῖς τῆς πόλεως ἔδοξεν ἐπ’ ἀγαθῷ γεγονέναι τὸ ἐγχείρημα τῶν ἀγροίκων, καὶ ἀναζητήσαντες αὐτοὺς ἠνάγκασαν καὶ ἐπὶ θεάτρου τοῦτο ποιεῖν. 4. Οἱ δὲ δειλιῶντες τοῦτο ποιεῖν ἐμφανῶς τρύγα περιχρίοντες τὰς ἑαυτῶν ὄψεις οὕτως εἰσήεσαν. Ὅθεν κἀκ τούτου μᾶλλον τῶν ἀδικούντων ἐλεγχομένων ἐπὶ θεάτρου συστολὴ τῶν ἀδικιῶν ἐγίνετο. 5. ’Επεὶ δὲ ἡ πόλις ἐκ τούτου μεγάλης ἀπήλαυσεν ὠφελείας, ποιητὰς ἔταξαν ἐπὶ τούτῳ κωμωδεῖν οὓς ἂν βούλωνται ἀκωλύτως. 6. Πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμωδίας γέγονεν ἀρχηγός· οὗ τὰ μὲν ποιήματα λήθῃ κατενεμήθη, δύο δὲ ἢ τρεῖς ἴαμβοι ἐπὶ μνήμῃ φέρονται τούτου· εἰσὶ δὲ οὗτοι·

’Ακούετε λέξιν· Σουσαρίων λέγει τάδε·
κακὸν γυναῖκες, ἀλλ’ ὅμως, ὦ δημόται,
οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.

EXTRAITS DE LA DISSERTATION ANONYME *SUR LA COMÉDIE* (PROLEG. IX, a).

Origine de la comédie.

1. On appelle comédies les poèmes des auteurs comiques, comme ceux de Ménandre, Aristophane, Cratinos et autres semblables. Voici ce qui, dit-on, fit inventer la comédie. 2. Autrefois, les habitants des bourgs, qui avaient été lésés par les citoyens d'Athènes et qui voulaient les dénoncer, se rendaient à la ville et, pendant la nuit, quand tout le monde dormait, ils allaient par les rues en disant, sans nommer les personnes, les dommages qu'on leur avait fait subir, tenant à peu près ce langage : « Ici demeure quelqu'un qui a fait ceci et cela à des habitants de la campagne, leur causant de graves préjudices ». Les voisins, qui avaient entendu, se racontaient, le jour venu, ce que les campagnards avaient dit la nuit. 3. C'était là un sujet de blâme pour l'auteur de l'injustice; aussi plusieurs des coupables se corrigèrent-ils, parce qu'ils avaient honte de leur violence. Les gens de la ville, voyant que les attaques des campagnards avaient eu de bons effets, les firent rechercher et les obligèrent à dire leurs griefs sur le théâtre. 4. Mais ceux-ci, n'osant le faire ouvertement, montaient sur la scène le visage barbouillé de lie; ainsi, ceux qui étaient injustes étant dénoncés avec plus d'éclat sur le théâtre, l'on vit diminuer les injustices. 5. Comme la ville tirait de là un grand profit, l'on ordonna aux poètes de jouer qui ils voudraient, et cela en toute liberté. 6. Ce fut un certain Susarion qui fit représenter la première comédie en vers. Ses pièces ont été ensevelies dans l'oubli; on ne rappelle de lui que deux ou trois vers iambiques; ce sont les suivants :

« Ecoutez cette parole : voici ce que dit Susarion :
c'est un fléau que les femmes; et cependant, concitoyens,
la maison est inhabitable sans ce fléau ».

7. Ἀρχὴν οὖν λαβόντος τοῦ πράγματος πολλοὶ γεγόνασι κωμικοὶ ἐλέγχοντες τοὺς κακῶς βιοῦντας καὶ ἀδικίαις χαίροντας, καὶ ἐντεῦθεν ὠφέλουν κοινῇ τὴν πολιτείαν τῶν Ἀθηναίων.

8. Ἐπεὶ δὲ τὸ μὲν παράνομον ἐπικρατές, ὅτι ἀεὶ τὰ χείρονα νικᾷ, τὰ δ' ἀγαθὰ ταχέως ἀφίπτατι, οὐ μετὰ πολὺν χρόνον οἱ πλούσιοι καὶ οἱ ἄρχοντες οὐ βουλόμενοι κωμῳδεῖσθαι ἤρξαντο κωλύειν τοὺς κωμικοὺς τοῦ φανερῶς οὕτω καὶ ὀνομαστὶ ἐλέγχειν τοὺς ἀδικοῦντας, ἵν' ἐντεῦθεν ἀδικοῦντες μὴ ἐλέγχωνται ὑπ' αὐτῶν· ὅθεν ὥσπερ αἰνιγματωδῶς καὶ οὐ φανερῶς ἠλέγχοντο ὑπὸ τῶν κωμικῶν. Ἀλλὰ καὶ ἔτι ἐπὶ πλέον προιούσης τῆς κακίας ἐκωλύθησαν καὶ τοῦ αἰνιγματωδῶς κωμῳδεῖν· διὸ εἰς ξένους καὶ πτωχοὺς ἔσκωπτον, εἰς δὲ πλουσίους καὶ ἐνδόξους οὐκέτι.

9. Διὸ καὶ τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμῳδία· ἡ μὲν γὰρ καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερῶς ἐλέγχουσα· ἡ δὲ μέση, ἡ αἰνιγματωδῶς· ἡ δὲ νέα, ἡ ἐπὶ ξένων ἢ δούλων ἢ πτωχῶν, ὡς εἴρηται. Γέγονε δὲ τῆς μὲν πρώτης κωμῳδίας ἄριστος τεχνίτης οὗτός τε ὁ Ἀριστοφάνης καὶ Εὔπολις καὶ Κρατῖνος· τῆς δὲ δευτέρας Πλάτων, οὐχ ὁ φιλόσοφος· τῆς δὲ νέας Μένανδρος.

10. Κωμῳδοὶ οὖν ἐκλήθησαν ἢ ὅτι οἱ ἀπὸ τῶν κωμῶν συναγόμενοι ταῦτα ᾖδον, ὡς εἴρηται, ἢ ὅτι ἐν τῷ καιρῷ τοῦ κώματος ἤγουν τοῦ ὕπνου (λέγεται γὰρ κῶμα ὁ ὕπνος) ᾖδον. 11. Ἔστι δὲ τὴν κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν εἰπεῖν, οἱονεὶ τρυγῳδίαν τινὰ οὖσαν, ὅτι τρύγα χριόμενοι ἐκωμῴδουν.

12. Ἔστι δὲ κωμῳδία μίμησις πράξεως <γελοίας>, καθαρτήριος

10-11. Seule la première des étymologies proposées par l'anonyme est conforme à ce qui est dit dans la *Poét.*, III, 3.

12. Cf. *Dissert. anonyme sur la poésie, la tragédie et la comédie*, § 2. V aussi *Introduction* (*De la comédie*).

7. L'exemple donné, il y eut de nombreux comiques qui dénoncèrent ceux qui vivaient dans le désordre et se complaisaient dans l'injustice. Ainsi, ils rendaient service à l'État athénien.

Restrictions apportées à la liberté de la comédie.

8. Mais comme l'injustice est la plus forte, parce que le mal triomphe toujours et que le bien disparaît vite, bientôt les riches et ceux qui avaient le pouvoir, ne voulant pas être joués, empêchèrent les poètes comiques de dénoncer à mots découverts et en les nommant ceux qui avaient commis quelque injustice, ne voulant point que leurs méfaits fussent dévoilés. Dès lors ils ne furent plus attaqués que par allusions et à mots couverts par les poètes comiques; puis, l'injustice faisant de nouveaux progrès, les allusions mêmes furent interdites à la comédie. Aussi les poètes raillèrent-ils les étrangers et les mendiants, mais non plus les riches ni les personnes en vue.

Formes de la comédie.

9. Il y eut donc trois formes de la comédie; l'une est appelée *ancienne :* celle qui, à l'origine, attaquait ouvertement les personnes; la seconde, *moyenne :* celle qui procédait par allusions; la troisième, *nouvelle :* celle qui, comme il a été dit, prenait pour personnages des étrangers, des esclaves ou des mendiants. Dans le premier genre, les meilleurs poètes sont Aristophane, Eupolis et Cratinos; dans le second, Platon, qui n'est pas le philosophe; dans la comédie nouvelle, Ménandre.

Etymologie du mot comédie.

10. Ainsi, les poètes comiques tirent leur nom, ou bien de ce que les campagnards, venus en foule des bourgs (κῶμαι) faisaient entendre les chants dont dont il vient d'être parlé, ou bien de ce qu'ils les exécutaient dans le temps du κῶμα, c'est-à-dire du sommeil (car sommeil se dit κῶμα). 11. On peut aussi appeler la comédie τραγῳδία, comme étant une sorte de τρυγῳδία, parce qu'on la jouait le visage barbouillé de lie (τρύξ).

Définition de la comédie.

12. La comédie est l'imitation d'une action risible, propre à opérer la purification des passions, représentant une vie qui devient

παθημάτων, συστατικὴ τοῦ βίου, διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη. 13. Διαφέρει δὲ τραγῳδία κωμῳδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἐπαγγελίαν πράξεων γενομένων, κἂν ὡς ἤδη γινομένας σχηματίζῃ αὐτάς, ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων, καὶ ὅτι τῆς μὲν τραγῳδίας σκοπὸς τὸ εἰς θρῆνον κινῆσαι τοὺς ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμῳδίας εἰς γέλωτα.

14. Καὶ πάλιν καθ' ἑτέραν διαίρεσιν τῆς κωμῳδίας τὸ μέν ἐστιν ἀρχαῖον, τὸ δὲ νέον, τὸ δὲ μέσον. Διαφέρει οὖν τῆς νέας ἡ παλαιὰ κωμῳδία χρόνῳ, διαλέκτῳ, ὕλῃ, μέτρῳ, διασκευῇ. 15. Χρόνῳ μέν, καθὸ ἡ μὲν νέα ἐπὶ Ἀλεξάνδρου ἦν, ἡ δὲ παλαιὰ ἐπὶ τῶν Πελοποννησιακῶν εἶχε τὴν ἀκμήν. Διαλέκτῳ δέ, καθὸ ἡ μὲν νέα τὸ σαφέστερον ἔσχε, τῇ νέᾳ κεχρημένη Ἀτθίδι, ἡ δὲ παλαιὰ τὸ δεινὸν καὶ ὑψηλὸν τοῦ λόγου· ἐνίοτε δὲ καὶ ἐπιτηδεύουσι λέξεις τινάς. Ὕλῃ δέ, καθὸ <ἡ μὲν νέα.... ἡ δὲ παλαιὰ.... μέτρῳ δέ, καθὸ> ἡ μὲν νέα τῷ ἰαμβικῷ μέτρῳ ἐπὶ πλεῖστον χρῆται, σπανίως δὲ καὶ ἑτέροις μέτροις, τῇ δὲ παλαιᾷ πολυμετρία τὸ σπουδαζόμενον. Διασκευῇ δέ, ὅτι ἐν μὲν τῇ νέᾳ χορῶν οὐκ ἔδει, ἐν ἐκείνῃ δὲ καὶ μάλιστα.

16. Καὶ αὐτὴ δὲ ἡ παλαιὰ ἑαυτῆς διαφέρει· καὶ γὰρ οἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας (ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα) τὰ πρόσωπα ἀτάκτως εἰσῆγον καὶ γέλως ἦν μόνος τὸ κατασκευαζόμενον. Ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν στήσας τὴν ἀταξίαν καὶ τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὠφέλιμον· προσέθηκε τοὺς κακῶς πράσσοντας διαβάλλων καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων. Ἀλλ' ἔτι μὲν καὶ οὗτος τῆς ἀρχαιότητος μετεῖχε καὶ ἠρέμα πως τῆς ἀταξίας. Ὁ μέντοι γε Ἀριστοφάνης μεθοδεύσας τεχνικώτερον τὴν κωμῳδίαν ἐν ταύτῃ ἀνέλαμψεν ἐν ἅπασιν ἐπίσημος φανείς.

17. Ὁ δὲ γέλως τῆς κωμῳδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. Ἐκ μὲν τῶν λέξεων κατὰ τρόπους ἑπτά. Πρῶτον καθ'

---

14. **Sur la différence qu'Arist. fait entre la comédie ancienne et la comédie nouvelle, v.** ***Introduction*** **(*De la comédie*, § III).**

17-8. Cf. ***Dissert. anonyme sur la poésie*, *la tragédie et la comédie*, §§ 2-8. V. aussi** ***Introduction*** **(*De la comédie*, § II).**

heureuse, et caractérisée par le rire et le plaisir. 13. La tragédie diffère de la comédie parce qu'elle recherche et raconte des actions passées, alors même qu'elle les représente comme s'accomplissant présentement, au lieu que la comédie forge des actions imitées de la vie ordinaire; de plus, le but de la tragédie est de faire pleurer les auditeurs ; celui de la comédie, de les faire rire...

Différences entre la comédie ancienne et la comédie nouvelle.

14. D'après une autre division, on distingue trois formes de la comédie, l'ancienne, la nouvelle, la moyenne. L'ancienne diffère de la nouvelle par l'époque, la langue, la matière, le mètre, la mise en scène. 15. Par l'époque : la nouvelle florissait sous Alexandre; l'ancienne, au temps de la guerre du Péloponnèse; — par la langue : la nouvelle a plus de clarté, employant le nouvel attique; l'ancienne avait un style extraordinaire et grandiose; les expressions en étaient parfois affectées; — par la matière < ...... ; — par le mètre : > la nouvelle se sert le plus souvent du mètre iambique et rarement des autres mètres; l'ancienne recherchait la variété des mètres; — par la mise en scène : la nouvelle n'avait pas besoin de chœurs; dans l'ancienne, il en fallait et de nombreux.

Formes de la comédie ancienne.

16. Dans la comédie ancienne elle-même, il y a des variétés. Les premiers qui, en Attique, fixèrent le caractère de la comédie (c'étaient les contemporains de Susarion) introduisaient sans ordre les acteurs et n'avaient d'autre dessein arrêté que de faire rire. Après eux, Cratinos le premier fixa à trois le nombre des acteurs comiques, mit de l'ordre dans cette confusion et joignit l'utile au plaisant dans la comédie, en attaquant ceux qui se conduisaient mal et en leur infligeant par la comédie comme une flagellation publique. Mais c'est encore un primitif et il ne laisse pas que d'être un peu confus. Aristophane au contraire, introduisant dans la comédie plus de méthode et d'art, se distingua et brilla entre tous ses rivaux.

Sources du rire.

17. Dans la comédie, le rire naît des paroles et des actes. Il naît des paroles de sept façons : 1° par équivoque; exemple,

ὁμωνυμίαν, ὡς τὸ « διαφορουμένοις »· σημαίνει γὰρ τό τε διαφόροις οὖσι καὶ τὸ ἐπικέρδεσι. Δεύτερον κατὰ συνωνυμίαν, ὡς τὸ « ἥκω καὶ κατέρχομαι »· ταὐτὸν γάρ ἐστι. Τρίτον κατὰ ἀδολεσχίαν, ὡς ὅταν τις τῷ αὐτῷ ὀνόματι πολλάκις χρήσηται. Τέταρτον κατὰ παρωνυμίαν, ὡς ὅταν τῷ κυρίῳ ἔξωθέν τι κατάθηται, ὡς τὸ « Μώμαξ καλοῦμαι Μίδας ». Πέμπτον κατὰ ὑποκορισμὸν, ὡς τὸ « Σωκρατίδιον, Εὐριπίδιον ». Ἕκτον κατὰ ἐναλλαγὴν, ὡς τὸ « ὦ Βδεῦ δέσποτα » ἀντὶ τοῦ « ὦ Ζεῦ ». Ἕβδομον κατὰ σχῆμα λέξεως, τοῦτο δὲ ἢ φωνῇ γίνεται ἢ τοῖς ὁμογένεσιν. 18. Ἐκ δὲ τῶν πραγμάτων κατὰ τρόπους δύο. Πρῶτον κατὰ ἀπάτην, ὡς Στρεψιάδης πεισθεὶς ἀληθεῖς εἶναι τοὺς περὶ ψύλλης λόγους. Δεύτερον κατὰ ὁμοίωσιν· ἡ δὲ ὁμοίωσις εἰς δύο τέμνεται· ἢ εἰς τὸ βέλτιον, ὡς ὁ Ξανθίας εἰς Ἡρακλῆν, ἢ εἰς τὸ χεῖρον, ὡς ὁ Διόνυσος εἰς Ξανθίαν...

24. Ἔτι ἰστέον ὅτι ἡ πρώτη κωμῳδία, ἧς τὰ σκώμματα φανερὰ κατὰ πάντων ἦσαν πολιτῶν, μέχρι Εὐπόλιδος διήρκεσεν. Ἐπεὶ δὲ αὐτὸς εἰς Ἀλκιβιάδην ὕβρισεν ὄντα τότε στρατηγὸν καὶ διελοιδορήσατο αὐτῷ, ὢν τότε Ἀλκιβιάδης ἐμπαράσκευος πρὸς πόλεμον ὡς ναυμαχίας προσδοκωμένης κελεύει τοῖς στρατιώταις συλλαβεῖν αὐτὸν· οἱ δὲ συλλαβόντες, ὡς μέν τινές φασιν, παντελῶς ἀπέπνιξαν αὐτὸν εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς δ' ἄλλοι, δεδεμένον αὐτὸν σχοίνῳ ἀνῆγόν τε καὶ κατῆγον εἰς τὴν θάλασσαν, οὐ μέντοι καὶ ἀπέπνιξαν παντελῶς, τοῦ Ἀλκιβιάδου λέγοντος· « βάπτε με σὺ θυμέλαις, ἐγὼ δέ σε ἁλμυροῖς ὕδασι κατακλύσω ». Καὶ οὕτω δὴ ἢ διαφθαρέντος τοῖς κύμασι παντελῶς ἢ καὶ περισωθέντος ψήφισμα ἔθετο Ἀλκιβιάδης μηκέτι φανερῶς, ἀλλὰ συμβολικῶς κωμῳδεῖν. 25. Τότε δὴ αὐτός τε ὁ Εὔπολις καὶ Κρατῖνος καὶ Φερεκράτης καὶ Πλάτων καὶ Ἀριστοφάνης αὐτὸς τὰ συμβολικὰ μετεχειρίσαντο σκώμματα, ἡ δὴ δευτέρα κωμῳδία ἐλέγετο· μέχρις οὗ μηδὲ συμβολικῶς ἐθελόντων τῶν πολιτῶν σκώπτεσθαι εἰς δούλους μόνους καὶ ξένους ἔσκωπτον, ἡ δὴ τρίτη ἦν κωμῳδία, αὐξηθεῖσα ἐπὶ Μενάνδρου καὶ Φιλήμονος.

---

18. Cf. *Dissert. anonyme sur la poésie, la tragédie et la comédie*, §§ 2 et 3. V. aussi *Introduction* (*De la comédie*, § II).

διαφορουμένοις; en effet, ce mot signifie tout ensemble *hostile* et *lucratif*; 2° par tautologie, comme « je viens et j'arrive », qui signifient la même chose; 3° par redite, comme quand on se sert à plusieurs reprises du même mot; 4° par sobriquet, comme quand au nom usuel est joint un nom inusité, par exemple Μώμαξ καλοῦμαι Μίδας; 5° par les diminutifs, comme « mon petit Socrate, mon petit Euripide »; 6° par altération, comme ὦ Βδεῦ δέσποτα, au lieu de ὦ Ζεῦ; 7° par le mode de diction, et, cela, soit en changeant le ton de la voix, soit en imitant d'autres voix. 18. Le rire naît des actes de deux façons : d'abord de la mystification, comme quand Strepsiade croit que les discours qu'on lui tient sur la puce sont vrais; en second lieu, du travestissement; dans le travestissement, il faut distinguer deux cas : ou bien l'on se travestit en mieux, comme Xanthias en Héraclès; ou bien en plus mal, comme Dionysos en Xanthias...

Fin de la comédie ancienne.

24. Il faut aussi savoir que la première comédie, celle qui raillait à mots découverts tous les citoyens, subsista jusqu'à Eupolis. Celui-ci s'étant porté à des excès de langage contre Alcibiade, pendant qu'il était stratège, et l'ayant gravement outragé, Alcibiade qui faisait des préparatifs de guerre, s'attendant à livrer une bataille navale, le fit saisir par ses soldats. Suivant les uns, ceux-ci, s'étant emparés du poète, le plongèrent dans la mer jusqu'à ce qu'il fût étouffé; selon les autres, l'ayant attaché dans une corbeille de jonc, ils le plongeaient dans la mer et l'en retiraient, sans pourtant l'étouffer complètement, pendant qu'Alcibiade disait : « Donne-moi un bain sur la scène; moi, je te plongerai dans l'eau salée ». Ensuite, après que le poète eût été ainsi noyé dans la mer ou qu'il eût en été retiré sauf, Alcibiade fit voter un décret défendant aux poètes d'attaquer ouvertement les personnes et ne permettant que les allusions. 25. Alors Eupolis lui-même, Cratinos, Phérécrate, Platon et même Aristophane ne manièrent plus le sarcasme que par allusions. C'est la seconde forme de la comédie, qui dura jusqu'à ce que, les citoyens ne voulant même plus être raillés par allusions, on ne raillât plus que les esclaves et les étrangers; ce fut la troisième forme de la comédie, qui grandit au temps de Ménandre et de Philémon.

26. Ἴδιον δὲ κωμῳδίας μὲν τὸ μεμιγμένον ἔχειν τοῖς σκώμμασι γέλωτα· τραγῳδίας δὲ πένθη καὶ συμφοράς· σατυρικῆς δὲ οὐ τὸ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταντᾶν, ὡς ὁ Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἄλκηστις καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἠλέκτρα ἐκ μέρους, ὥσπερ τινές φασιν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει γέλωτα. 27. Οἷον « Ἡρακλῆς πραθεὶς τῷ Συλεῖ ὡς γεωργὸς δοῦλος ἔσταλται εἰς τὸν ἀγρὸν τὸν ἀμπελῶνα ἐργάσασθαι· ἀνεσπακὼς δὲ δικέλλῃ προρρίζους τὰς ἀμπέλους νωτοφορήσας τε αὐτὰς εἰς τὸ οἴκημα τοῦ ἀγροῦ ἄρτους τε μεγάλους ἐποίησε καὶ τὸν κρείττω τῶν βοῶν θύσας καὶ τὸν πιθεῶνα διαρρήξας καὶ τὸν κάλλιστον πίθον ἀποπωμάσας τὰς θύρας τε ὡς τράπεζαν θεὶς ἤσθιε καὶ ἔπινεν ᾄδων, καὶ τῷ προεστῶτι δὲ τοῦ ἀγροῦ δριμὺ ἐνορῶν φέρειν ἐκέλευεν ὡραῖά τε καὶ πλακοῦντας, καὶ τέλος ὅλον ποταμὸν πρὸς τὴν ἔπαυλιν τρέψας τὰ πάντα κατέκλυσεν ». 28. Ἔστι δὲ τὸ τοιοῦτον Εὐριπίδου δράμα· τοιαῦτα δέ εἰσι τὰ σατυρικὰ δράματα. Τέλος δὲ τραγῳδίας μὲν λύειν τὸν βίον, κωμῳδίας δὲ συνιστᾶν αὐτὸν, σατυρικῆς δὲ τοιούτοις θυμελικοῖς χαριεντισμοῖς καθηδύνειν αὐτόν...

29. Ἔτι ἰστέον ὅτι κατὰ Διονύσιον καὶ Κράτητα καὶ Εὐκλείδην μέρη κωμῳδίας εἰσὶ τέσσαρα· πρόλογος, μέλος χοροῦ, ἐπεισόδιον καὶ ἔξοδος. Καὶ πρόλογος μέν ἐστι τὸ μέχρι τοῦ χοροῦ τῆς εἰσόδου. Ἡ δὲ ἅμα τῇ εἰσόδῳ τοῦ χοροῦ λεγομένη ῥῆσις μέλος καλεῖται χοροῦ. Ἐπεισόδιον δέ ἐστι λόγος μεταξὺ μελῶν καὶ ῥήσεων δύο χορῶν. Ἔξοδος δέ ἐστιν ἡ πρὸς τῷ τέλει τοῦ χοροῦ ῥῆσις.

30. Μέρη δὲ παραβάσεως ἑπτά· ἑπτάκις γὰρ ὁ χορὸς ὠρχεῖτο, ἐπειδὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν εἰσήρχετο, ἣν δὴ καὶ λογεῖον καλοῦσιν. Ἡ μὲν οὖν

---

28. Λύειν τὸν βίον : représenter une vie dont le bonheur est détruit. — Συνιστᾶν τὸν βίον : représenter une vie malheureuse qui devient heureuse. — Καθηδύνειν. Cf. 26 : ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει γέλωτα. Dans le drame satyrique, le poète ne se propose que l'amusement des spectateurs; il ne prend pas ses inventions au sérieux, pas plus que les acteurs leur rôle.

30. Cf. *Héphestion*, Περὶ ποιήματος, c. IX : Ἔστι δέ τις ἐν ταῖς κωμῳδίαις καὶ ἡ καλουμένη παράβασις, ἥτις ἐὰν τελεία γράφηται, ἐστὶν αὐτῆς μέρη ἑπτά. Καλεῖται δὲ παράβασις, ἐπειδὴ εἰσελθόντες εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόσωποι ἀλλήλοις στάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον, καὶ εἰς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες ἔλεγόν τινα.

Comparaison de la comédie, de la tragédie et du drame satyrique.

26. Ce qui caractérise la comédie, c'est le rire mêlé à la raillerie; ce qui caractérise la tragédie, ce sont les souffrances et les malheurs; ce qui caractérise le drame satyrique, ce n'est pas, comme certains le prétendent, de passer de la douleur à la joie, comme dans l'*Oreste* et l'*Alceste* d'Euripide et une partie de l'*Electre* de Sophocle, mais d'exciter un rire sans mélange, aimable et bachique. 27. Exemple : « Héraclès, vendu à Sylée, comme esclave rural, est envoyé aux champs, pour façonner la vigne. Ayant arraché avec son hoyau les ceps jusqu'à la racine et les ayant emportés sur son dos dans la maison attenante au champ, il fit de grands pains; puis, ayant immolé le plus fort des bœufs, forcé le cellier, débouché le meilleur tonneau et disposé les portes en guise de table, il mangea et but en chantant, et, regardant le maître du champ d'un air menaçant, il lui ordonna d'apporter des fruits et des gâteaux; enfin, ayant détourné tout le fleuve sur la métairie, il inonda tout ». 28. Tel est ce drame d'Euripide; tels sont aussi les drames satyriques. La fin de la tragédie est de représenter une vie troublée par le malheur; celle de la comédie, une vie qui devient heureuse; le drame satyrique a pour but d'égayer la vie par les plaisanteries propres aux satyres...

Divisions de la comédie.

29. Il faut encore savoir que pour Dionysios, Cratès et Euclide, les parties de la comédie sont au nombre de quatre, *prologue*, *mélos* du chœur, *épisode* et *exode*. Le *prologue* est ce qui précède l'entrée du chœur. Les paroles qui accompagnent l'entrée du chœur sont appelées le *mélos* du chœur. L'*épisode* est ce qui est dit entre deux chants et deux tirades du chœur. L'*exode* est la partie parlée qui suit le dernier chant du chœur.

Divisions de la parabase.

30. Les parties de la parabase sont au nombre de sept, car le chœur dansait sept fois après son entrée dans l'orchestre, qu'on appelle aussi *logeion*. La première danse était appelée

---

Τὰ δὲ μέρη τῆς παραβάσεώς ἐστι ταῦτα· κομμάτιον, ὃ καὶ παρὰ τοῖς παλαιοῖς ποιηταῖς οὕτως ὠνομάσθη· φησὶ γὰρ Εὔπολις,

Εἰωθὸς τὸ κομμάτιον τοῦτο.

Δεύτερον δὲ ἡ ὁμωνύμως τῷ γένει καλουμένη παράβασις· καὶ τρίτον τὸ μακρὸν προσα-

πρώτη ὄρχησις κομμάτιον ἐλέγετο, ἡ δὲ δευτέρα παράβασις ὁμωνύμως τῷ γένει ἐκαλεῖτο (καὶ γὰρ τὸ ὅλον τοῦτο τὸ ἑπτάστροφον σχῆμα παράβασις ἐκαλεῖτο), ἡ δὲ τρίτη μακρὸν, ἡ δὲ τετάρτη ᾠδὴ καὶ στροφὴ, ἡ δὲ πέμπτη ἐπίρρημα, ἡ δὲ ἕκτη ἀντῳδὴ καὶ ἀντίστροφος, ἡ δὲ ἑβδόμη ἀντεπίρρημα...

36. Τούτων οὖν τῶν προσώπων τὸ ὅλον ἄθροισμα, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, εἰσελθὸν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἣν ἔφασαν καὶ λογεῖον (ἐκαλεῖτο δὲ ἡ εἰσέλευσις εἴσοδος καὶ ἐπήλυσις καὶ ἐπίβασις καὶ πάροδος καὶ παράβασις), εἰσελθὸν οὖν καὶ παραβὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς τὸν λόγον ποιούμενον, τὸ πρόσωπον βλέπον εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν· ἐξελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ τοῦ δήμου μέρος ἐστρέφετο ἢ τὸ δεξιὸν ἢ τὸ ἀριστερὸν· καὶ πάλιν ἀντεστρέφετο πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγε τι ἑκατέροις τοῖς μέρεσιν· εἶτα ἐξήρχετο καὶ τέλος τὸ δρᾶμα ἐλάμβανεν· ταῦτα μὲν οὖν ἦσαν πρακτικὰ τέσσαρα μέρη τοῦ δράματος· παράβασις, στροφὴ, ἀντίστροφος καὶ ἔξοδος...

χορευόμενον, ὃ καί φαμεν εἶναι ἐπιμηκέστερον· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ἀπνευστὶ λέγεσθαι ἐδόκει εἶναι μακρότερον.

Ταῦτα μὲν οὖν ἐστιν ἀπολελυμένα. Ἕτερα δέ ἐστι τὰ κατὰ σχέσιν γεγραμμένα, τό τε μέλος καὶ τὸ ἐπίρρημα, ὅπερ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἑκκαίδεκα ἦν στίχων. καὶ τὸ τῷ μέλει ἀντίστροφον, καὶ τὸ καλούμενον ἀντεπίρρημα, ὅπερ ἦν τῶν ἴσων κώλων τῷ ἐπιρρήματι.

commation; la seconde, *parabase*, du même nom que le genre (car cet ensemble, qui comprenait sept figures de danse, était appelé *parabase*); la troisième, le *macron;* la quatrième, l'*ode* ou la *strophe;* la cinquième, l'*épirrhème;* la sixième l'*antode* ou l'*antistrophe;* la septième, l'*antépirrhème*...

Evolutions du chœur.

36. L'ensemble des interprètes, que l'on appelait le chœur, entrait dans l'orchestre, qu'on nommait aussi *logeion* (cette entrée était appelée *eisodos*, *épélusis*, *épibasis, parodos* et *parabasis*); il entrait donc et s'avançait dans l'orchestre, en engageant le dialogue avec les acteurs; il regardait alors vers la scène. Quand les acteurs quittaient la scène, il se tournait vers une partie du public, soit la droite, soit la gauche, puis vers l'autre, et disait quelque chose à chacune; ensuite il s'en allait et la pièce prenait fin...

TABLE DES MATIÈRES

LILLE. — IMP. LE BIGOT FRÈRES

LA

POÉTIQUE D'ARISTOTE

ÉDITION ET TRADUCTION NOUVELLES,

PRÉCÉDÉES

D'UNE ÉTUDE PHILOSOPHIQUE

PAR MM.

Adolphe HATZFELD,
Professeur honoraire de Rhétorique
au Lycée Louis-le-Grand.

Médéric DUFOUR,
Professeur de langue et littérature
grecques à l'Université de Lille

LILLE
LE BIGOT FRÈRES, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
25, rue Nicolas-Leblanc, 25
—
1899